

Arnaldo Pomodoro – Das plastische Werk

(Mit kritischem Werkverzeichnis)

Teil I

INAUGURAL-DISSERTATION

zur
Erlangung der Doktorwürde

des
Fachbereichs Germanistik
und Kunstwissenschaften
der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von

Hanneke Heinemann, Leverkusen

Marburg, 15.9.2005

Vom Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften
der Philipps-Universität Marburg als Dissertation angenommen am 25. Mai 2009

Tag der Disputatio am 23. Juni 2006

Erstgutachter:	Prof. Dr. Christa Lichtenstern
Zweitgutachter:	Prof. Dr. Ulrich Schütte

Arnaldo Pomodoro – Das plastische Werk

Inhalt:

Dank

1	Einleitung	S. 7
	1.1 Abgrenzung und Methode	S. 8
	1.2 Die Arbeitsmittel im Archiv Arnaldo Pomodoros	S. 11
	1.3 Forschungslage	S. 12
2	Die Werke der fünfziger Jahre	S. 15
	2.1 Grundsätzliches zu Technik und zu Anregungen aus der Kunst	S. 15
	2.1.1 „Osso-di-seppia“-Technik	S. 15
	2.1.2 Herstellung eines Reliefs am Beispiel von <i>Orizzonte</i>	S. 16
	2.1.3 Begriff der „segni automatici“	S. 17
	2.1.4 Künstlerische Quelle: Paul Klee	S. 19
	2.1.5 Informelle Strukturen in den fünfziger Jahren mit kurzem Ausblick auf das Hauptwerk	S. 22
	2.2 Ausgewählte Werkgruppen im einzelnen	S. 26
	2.2.1 Bleigüsse auf Gewebe und Zement	S. 26
	2.2.2 Reliefs auf Zementgrund	S. 28
	2.2.3 <i>Orizzonti</i>	S. 30
	2.2.4 Metallreliefs	S. 31
	2.2.5 Geheimnisvolle Landschaften, undechiffrierbare Tafeln: <i>Tavole</i> und <i>Bassorilievi</i>	S. 34
	2.2.6 Ausblick: Monumentale Reliefwände	S. 37
	2.2.7 Rundplastiken des Frühwerks	S. 40
	2.3 Loslösung von der Fläche	S. 43
	2.3.1 Entwürfe für den Bühnenraum	S. 43
	2.3.2 Kunsthandwerk	S. 46
	2.3.3 Von der Fläche zum Körper: Der Übergang zur Rundplastik	S. 48

3	Die Plastiken des Hauptwerks	S. 51
	3.1 <i>Colonne, Pillari</i> und <i>Aste cielari</i> – Verbindung zum Kosmos	S. 53
	3.1.1 <i>Colonne del viaggiatore</i>	S. 53
	3.1.2 <i>Colonne</i>	S. 55
	3.1.3 <i>Pillari</i>	S. 59
	3.1.4 <i>Aste cielari</i>	S. 62
	3.2 <i>Scatole, Cubi</i> und <i>Cippi</i> – Verletzte Stabilität und chaotische Statik	S. 64
	3.3 <i>Dischi</i> und <i>Ruote</i> – Sonnenscheiben und Radformen	S. 70
	3.4 <i>Sfere</i> und <i>Rotanti</i> – Die perforierte Idealform	S. 74
	3.4.1 <i>Sfere</i>	S. 75
	3.4.2 <i>Sfera con sfera</i>	S. 79
	3.4.3 <i>Rotanti</i>	S. 84
	3.5 <i>Forme X</i> – Leere und Fülle in technisch-entindividualisierter Gestalt	S. 87
	3.6 <i>Radar</i> – Zeitlose Technik	S. 90
	3.7 <i>Papiri</i> – Vom antiken Schreibgrund zur drahtlosen Kommunikation	S. 93
	3.8 <i>Spirali</i> – Kontinuierlicher Progress aus Gleichheit und Erhebung	S. 96
	3.9 <i>Scudi</i> und <i>Scettri</i> – Hoheitszeichen und Wehrbereitschaft	S. 101
	3.10 <i>Forme del mito</i> – Theater in der Skulptur	S. 105
	3.11 <i>Piramidi</i> und zerteilte Dreieckskörper – Dynamisierung des Körper- volumens	S. 109
	3.12 <i>Piccole sculture</i> – Informelle Preziosen und monumentale Kleinbronzen	S. 113
	3.13 <i>Pietrarubbia</i> – Sentimentale Geographie und universelle Historiographie	S. 116
4	Einzelne Themen	S. 119
	4.1 Übergänge in eine andere Welt: <i>Porte</i>	S. 119
	4.2 Zeichen und Schreibakt: <i>Cronache</i> und <i>Lettere</i>	S. 126
	4.2.1 Der Schreibakt	S. 126
	4.2.2 Die Schrifttafel: das Werk als Buch	S. 130
	4.3 Energien im Gegensatz: Positiv-Negativ und weitere Dualismen	S. 136
	4.4 Auflösung der Festform durch Reflex und Bewegung	S. 143
	4.5 <i>Memoria e monumento</i> – Gedächtnisspeicher und Denkmal als Thema	S. 152
	4.5.1 <i>Memoria</i> im Frühwerk	S. 153
	4.5.2 <i>Monumenti astratti</i> – Skulpturen mit Denkmalfunktion	S. 158
	4.5.3 Grab- und Friedhofsprojekte	S. 165

5. Zusammenfassung	S. 169
Anhang: Biographie	S. 172
Literaturangaben und Sigla	S. 187
Abbildungen	S. 197
Teil II	
Band 1	S. 232
I. Methodische Anmerkungen	S. 233
1. Reliefs	S. 238
Band 2	S. 416
2. Skulpturen	S. 417
Band 3	S. 629
3. Kleinplastiken	S. 630
4. Projekte	S. 742
5. Abkürzungen der im Katalogteil verwendeten Ausstellungen	S. 767
Abkürzungen der im Katalogteil verwendeten Ausstellungen	S. 785

Dank

Gedankt sei Frau Prof. Dr. Christa Lichtenstern für die Anvertraung des Themas und ihre Geduld und ihren Zuspruch bei der langjährigen Betreuung dieser Dissertation. Viele Hinweise und Anregungen auch während des Studiums sind in die vorliegende Arbeit eingeflossen. Prof. Dr. Ulrich Schütte sei Dank für die Übernahme der Zweitkorrektur.

Mein Dank gilt weiterhin Arnaldo Pomodoro. Er stellte nicht nur bereitwillig sein umfangreiches Material zur Verfügung, auf dem diese Untersuchung und im Besonderen der Katalogteil basiert, sondern unterstützte die Verfasserin sowohl finanziell als auch mit seiner großzügigen Gastfreundschaft, ohne die ein häufiges Arbeiten in seinem Archiv nicht möglich gewesen wäre. Auch seine Mitarbeiter begleiteten dieses Projekt mit echtem Interesse und beantworteten geduldig viele Fragen zum Verständnis der technischen und chronologischen Abläufe. Hier gilt mein besonderer Dank Bitta Leonetti für ihren freundschaftlichen Rat und Unterstützung. Erst mit der so möglichen tiefen Einsichtnahme in das Werk Pomodoros sind die Grundlagen für die Arbeit gegeben.

Mein Dank gilt weiterhin denjenigen, die mir Zugang zu öffentlichen und privaten Sammlungen beschafft haben, im Besonderen Gloria Bianchino (CSAC, Parma), Bernd & Dr. Elisabeth Krimmel (Darmstadt), Carmen Mugione (Arnoldo Mondadori Editore, Segrate), Diana Eileen Soria (Museo Nacional de Antropología, Ciudad de Mexico) und Gerard Verhoogt (Technische Universiteit Eindhoven).

Viele wertvolle Hinweise aus den Bereichen Technik und Naturwissenschaften verdanke ich Dr. Michael Eschner (Kassel) und Dr. Carlo Nesti (Frankfurt). Margret Worthmann (Neu Wulmstorf) half mit der Überlassung von Materialien und wichtigen Hinweisen aus dem Bereich der Ägyptologie. Für die tatkräftige Korrektur des Textes danke ich Brigitte Meiners (Hofheim), Barbara Plümer (Hattingen), Sabine Krausenbaum (Dortmund) und für die fremdsprachlichen Abschnitte Dr. Carlo Nesti (Frankfurt). Besonderen Dank gilt Dr. Alfred Meurer (Fachingen) für viele Anregungen und inspirierende und konstruktive Kritik.

Diese Arbeit hätte jedoch niemals angefangen und beendet werden können, ohne den bedingungslosen Rückhalt und die dauerhafte ideelle und finanzielle Unterstützung meiner Eltern. Ihnen gebührt daher meine größte Dankbarkeit.

Pomodoros Großplastiken befinden sich auf wichtigen Plätzen und in renommierten Museen der Welt. Der Künstler ist weltweit einer der bekanntesten italienischen Bildhauer der Gegenwart, der mit wichtigen Preisen und Titeln geehrt worden ist. Seine Position ist jedoch nicht unumstritten, denn es werden immer wieder Positionen vertreten, die sein umfangreiches Werk als „repetitiv“ oder gar „dekorativ“ abwerten.

Eine Untersuchung, die, von der Betrachtung der Werke ausgehend, ihre Herstellung, ihre geistesgeschichtlichen Zusammenhänge und ihre Bedeutung herausarbeitet, ist von Nöten. Diese Arbeit bietet einen ersten repräsentativen Abriss über das gesamte plastische Werk und wird von einem kritischen Werkverzeichnis ergänzt. Sie soll – wie es ein Kollege der Biblioteca Hertziana fordert – Pomodoros Skulpturen vom „Kritikergeschwätz“ befreien und die Möglichkeit einer objektiven Diskussion über die Einordnung von Pomodoros Werk in die Skulpturgeschichte des 20. Jahrhunderts eröffnen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg spüren junge Künstler in Italien und Europa, dass sich nicht mehr unreflektiert mit traditionellen künstlerischen Mitteln bildnerisch arbeiten lässt. Symptomatisch beschreibt Arturo Martini in seiner vielbeachteten Polemik von 1945 die Statuarik als „scultura lingua morta“, eine sich aus einer schematischen Herrschaftsdarstellung herleitende, sinnentleerte Kunstform, die in eine lebendige, spontane Plastik überzuleiten sei.¹ Auch avantgardistische Strömungen wie der Futurismus stehen wegen ihrer kriegsverherrlichenden und menschenverachtenden Tendenzen als künstlerisches Vorbild nicht mehr ungebrochen zur Verfügung. Da eine Anknüpfung an Vorkriegstraditionen nicht mehr möglich scheint, stellen nun figürlich und abstrakt arbeitende Künstler in ganz Europa den Menschen und seine Werte in ihrer verletzten Deformation in einem meist in dunkler Farbigkeit gehaltenen Erzählduktus dar. Die sich schon in den Avantgarden zwischen den Weltkriegen andeutenden Brüche in der klassischen Tradition werden nun im Informel klar hervorgehoben und ausformuliert. Beeinflusst von persönlichen Erfahrungen des Krieges und existentialistischen Philosophen wie beispielsweise Jean Paul Sartre, kann der Künstler den Menschen in seiner Umwelt nicht mehr heroisierend als intakt darstellen. Er ist gefordert, neue Ausdrucksformen zu finden. Hier ist zu untersuchen, inwieweit solch eine Einstellung auch in Pomodoros Werken zu beobachten ist.

¹ Arturo Martini: „La scultura lingua morta“, Venezia 1945.

Wie in Deutschland und ganz Europa greifen auch Künstler in Italien auf Vorbilder der Vorkriegszeit zurück. Sie finden Vorbild und Inspiration in der symbolfähigen Zeichenauffassung beispielsweise eines Paul Klee oder in den abstrahierenden Kompositionen eines Kandinsky. Des weiteren experimentieren sie mit den von surrealistischen Künstlern angewendeten Techniken, wie der „dessin automatique“, die das Bewusstsein ausschalten, und eine freie spontane Ausführungsweise ermöglichen soll. Viele Bildhauer entwickeln mit traditionellen Materialien Techniken, mit denen sich spontan und gleichzeitig kalkuliert arbeiten lässt. Auch Pomodoro arbeitet mit für seine Zeit ungewöhnlichen Techniken. Es ist zu untersuchen, in welchem Zusammenhang seine Ästhetik und Schaffensweise mit künstlerischen Entwicklungen der Vor- und Nachkriegszeit steht, wie er als Künstler und Zeitgenosse auf Ideen und Ereignisse seiner Zeit reagiert, und wie er sie in seine sehr persönliche Formsprache umsetzt.

1.1 Abgrenzung und Methode

In dieser Arbeit wird zum ersten Mal versucht, das gesamte plastische Werk von Arnaldo Pomodoro in einem systematischen Überblick zu beschreiben und in einen ideen- und kunstgeschichtlichen Zusammenhang zu setzen. Bisher wurden in Monographien und Ausstellungskatalogen wichtige Werkgruppen wie vor allem die Kleinplastiken ausgeschlossen. Auch die gesamte Chronologie der Bühnenarbeiten und des Schmucks wurden bisher nicht aufgearbeitet. Hinweise auf einen Zusammenhang zwischen den Gattungen hat der Künstler schon angesprochen, sie wurden aber von der Kritik nur marginal aufgenommen. Pomodoro ist bis heute nicht nur Bildhauer, sondern hat auch ein durchaus eigenständiges Werk als Goldschmied und Bühnenbildner geschaffen. Von ihm gearbeiteter Schmuck wird in wichtigen Sammlungen, wie dem Londoner Victoria-and-Albert-Museum und dem Pforzheimer Schmuckmuseum aufbewahrt. Eine gebührende Beschäftigung mit diesen Gebieten würde den Rahmen dieser Untersuchung sprengen, deshalb muss sich der Verweis auf angrenzende Gattungen auf ausgewählte Stellen mit einem direkten Bezug zum plastischen Werk beschränken. So werden in dieser Untersuchung das erste Mal Pomodoros frühe Bühnenbildentwürfe vorgestellt und in einen Zusammenhang mit seiner beginnenden vollplastischen Arbeit gestellt. Die Beschreibung und Einordnung des Werkes geschieht immer vor dem Hintergrund einer genauen, in mehreren Studienaufenthalten im Archiv des Künstlers erworbenen Kenntnis der Arbeiten auch aus nichtplastischen Bereichen. Diese treten aufgrund der The-

meneinschränkung zwar zurück, sind aber in ihrer Wechselwirkung mit der Plastik nicht zu vernachlässigen und werden in ihrer Bedeutung bezüglich des plastischen Werkes in eigenen Kapiteln gewürdigt. Eine weiterführende Untersuchung zum Zeichner und Graphiker Pomodoro wäre zudem lohnend.

Das Fach Kunstgeschichte behandelt in der Regel Werke, die mit einem zeitlichen Abstand von meist einer Generation von der Gegenwart getrennt sind. Dies vereinfacht eine objektive Distanz des Untersuchenden zu den Studieninhalten. Pomodoros Schaffen hält bis heute unvermindert an. Nun sind die Grundformen und Inhalte in den siebziger Jahren schon weitgehend herausgebildet. Hier setzt die Untersuchung ihren Schwerpunkt und greift lediglich vor, wenn jüngere Werke relevante Fortentwicklungen repräsentieren. Einige wenige Formen wie die Spirale bzw. der Spiralturm erlangen erst ab den neunziger Jahren Bedeutung. Um eine gewisse Vollständigkeit des Werkes zu gewährleisten, und weil sie zur Illustration einzelner Aspekte beispielsweise der narrativen Strukturen hilfreich sind, werden auch sie herangezogen. Das kritische Werkverzeichnis im zweiten Teil schließt aus organisatorischen Gründen im Herbst 2002.

Der Katalog der plastischen Werke Pomodoros zählt 983 Werke, die zu beschreiben und in ihrer kunsthistorischen Stellung zu beleuchten sind. Wegen der großen Anzahl besteht die Notwendigkeit, die Werke im Textteil überblickshaft in Gruppen zusammengefasst und selektiv zu beschreiben. – Weitere Bemerkungen zur Einteilung der Werke in die Gattungen Relief, Skulptur, Kleinplastik und Modelle finden sich in der Einleitung zum Werkkatalog.

Nach einem einleitenden Teil (Kap. 1) beschäftigt sich diese Arbeit ausführlicher, als in der bisherigen Literatur geschehen, mit den in den fünfziger Jahren entwickelten Techniken. Dies trägt zum besseren Verständnis der technikspezifischen Gestaltung der Plastiken bei. Kaum ein anderer Künstler arbeitet so intensiv mit der „Osso-di-seppia“-Technik² wie Pomodoro. Parallelen gibt es wohl nur zu seinem Bruder Giò, mit dem er bis Anfang der sechziger Jahre eine Werkstattgemeinschaft gebildet hatte. Künstler wie Germaine Richier haben sich vergleichsweise nur kurzfristig mit dieser Spontaneität erlaubenden, materialbetonten Technik auseinandergesetzt. Die auch in den Großskulpturen zur Verwendung kommende Negativ-Gusstechnik ist in der Skulptur des 20. Jahrhunderts vereinzelt verbreitet und bildet eine unentbehrliche Grundlage für die Ausbildung von Pomodoros künstlerischer Handschrift. Erst durch die Kenntnis dieser Techniken ist es möglich, spezielle Gestaltungsweisen des Künstlers nachzuvollziehen. Zudem geben sie besonders im Zusammenhang mit

² Ital. osso di seppia = Sepiaschulp (Schale der *Sepia officinalis*).

den *Tavole della memoria*³ und den *Scudi* wertvolle Hinweise auf deren Inhalte. Daran anschließend werden im Abschnitt 2.2 die plastischen Werke Pomodoros an Einzelbeispielen beschrieben, die aus einer durch die Materialwahl bestimmten Gruppe herausgenommen wurde. Es werden Vergleiche zur Kunstgeschichte gezogen, die Vorbilder Pomodoros aufzeigen, und illustrieren, wie der Künstler sie in seine sehr persönliche Formensprache umsetzt. Zur Deutung von deren Inhalten wird immer wieder der künstlerische und philosophisch-literarische Hintergrund und die Biographie des Künstlers zur Klärung herangezogen. Ein tabellarischer Lebenslauf im Anhang dient als biographisches Grundgerüst. Der Abschnitt 2.3 leitet zum Hauptwerk über, denn er verweist auf Entwicklungslinien vom Relief zur Rundplastik, mit dem das eigentliche Hauptwerk des Künstlers beginnt.

Am Anfang des dritten Abschnitts steht eine kurze Beschreibung der sich in den Jahrzehnten wandelnden Stilformen, die sich durch alle im Folgenden behandelten Gruppen durchzieht. Die Einteilung der Werke beruht hauptsächlich auf formalen Kriterien, die bis auf wenige Ausnahmen von der vorherrschenden Grundform, beispielsweise einer Kugel oder einem Zylinder, vorgegeben ist. In ihnen werden verschiedenartige Themen aufgegriffen, die mit weiterführenden Beispielen erörtert werden. Sie können aber, wie das Kapitel über die *Forme X*, als Forum für ein grundsätzliches Absetzen der Plastiken Pomodoros von Werken der Minimal Art dienen. So werden die mannigfaltigen Quellen aus der Kunst- und Geistesgeschichte, Archäologie aber auch der Technik aufgezeigt und in ihrer Bedeutung für die einzelnen Werke untersucht.

Eine lediglich durch formale Kriterien bedingte Einteilung kann den gruppenübergreifenden Ideen nicht immer gerecht werden. Deshalb folgen im vierten Abschnitt Untersuchungen, die für Pomodoro so wichtige Themen ausführen wie Schrift oder Skulpturen aus memorialen, sepulkralen oder sakralen Bereichen. In diesen Kapiteln können so schon vorher angesprochene Bezüge zur Geistes- und Kunstgeschichte ergänzt und vertieft werden.

Diese vorliegende Arbeit ist eine Selektion und Fortführung der Magisterarbeit der Verfasserin, die 1994 an der Universität Marburg entstand und ausschließlich das Frühwerk Pomodoros behandelte. Aus ihr wurden die Beschreibungen von Pomodoros angewandten Techniken in gestraffter Form übernommen, weitere Themen wie etwa der Einfluss Paul Klees wurden überarbeitet.

³ Die von Pomodoro verwendeten Ausdrücke und von ihm vergebene Werktitel werden in dieser Arbeit kursiv gesetzt.

1.2 Die Arbeitsmittel im Archiv Arnaldo Pomodoros

Das Archiv von Arnaldo Pomodoro ist heute beengt neben der Werkstatt des Künstlers untergebracht. Es wird im Herbst 2005 in die großzügigen Räume des neuen Sitzes der Fondazione Arnaldo Pomodoro in die Via Salari umziehen und wird dort dem Forschenden zugänglich sein. Die Sammlung umfasst das Fotoarchiv, eine Bibliothek mit den Themenschwerpunkten Arnaldo Pomodoro sowie Kunst des 20. Jahrhunderts und die Dokumentation der wichtigsten Veröffentlichungen über den Künstler in der Presse.

Das Fotoarchiv des Künstlers hat einen Umfang von ca. 30.000 Bildträgern, zu denen in der Hauptsache Negative und deren Abzüge, aber auch Dias und weitere Medien wie Ektachrome zählen. Viele tragen auf den Rückseiten handschriftliche Vermerke des Künstlers und einige Angaben wie Jahr, Titel oder Maße, die unter Umständen Rückschlüsse auf die Geschichte eines einzelnen Werkes erlauben. Obwohl er selbst gerne fotografiert, überlässt Pomodoro die Dokumentation durchweg professionellen Fotografen. Zu ihnen gehören in den ersten Jahren Fotokünstler wie Paolo Monti und vor allem Ugo Mulas, später finden sich noch unbekannte Namen wie Carlo Orsi oder Vaclav Sedy.

Eine systematische Katalogisierung der Werke und ihrer Fotografien beginnt spätestens mit Aufnahme der Geschäftsbeziehung zwischen Pomodoro und der Marlborough Gallery New York bzw. der Galleria Marlborough in Rom im Jahre 1961. Die Galerie erwartete vom Künstler eine präzise, den gängigen Standards entsprechende Fotodokumentation des Werkes mit den Angaben von Titel, Datierung, Material und Größe. Ebenso wurden auch die wichtigsten Literaturangaben und Ausstellungsteilnahmen vermerkt. Die Informationen für die Werke vor 1961 wurden meist aus dem Gedächtnis des Künstlers bzw. aus zeitgenössischen Unterlagen rekonstruiert. Seit dieser Zeit beschäftigt Pomodoro Mitarbeiter, die sich um die Fortführung der Dokumentation kümmern. Die Eintragung der Angaben erfolgte zeitnah. Deshalb sind alle vermerkten Angaben zu Werken ab 1961 als gesichert zu bezeichnen. Unstimmigkeiten könnten evtl. bei den Maßen auftreten, die nicht immer mit der nötigen Präzision genommen wurden.

Die Dokumentation zahlreicher aussagekräftiger Artikel aus Tagespresse und Zeitschriften beginnt mit den fünfziger Jahren. Sie deckt hauptsächlich die italienische PresSELandschaft ab und gewährleistet einen guten Überblick über die Rezension Pomodoros in den Printmedien.

Zu den Arbeitsmitteln des Archivs gehört auch die Bibliothek des Künstlers, die ca. 5.000 Bücher aus allen Bereichen der Kunst abdeckt. Sie umfasst nicht nur eine fast vollständige

dige Sammlung aller Publikationen über Pomodoro, sondern auch über viele Bereiche der Kunstgeschichte mit Schwerpunkt auf der Kunst des 20. Jahrhunderts.

Seit 1996 ist die vom Künstler gegründete Stiftung „Fondazione Arnaldo Pomodoro“ zur Wahrung und Erforschung seiner eigenen Werke, zur Förderung von jungen Künstlern und zur Organisation von kulturellen Veranstaltungen vom italienischen Staat anerkannt. Der Künstler hat der Stiftung viele seiner Werke überschrieben, die anfangs in einem Ausstellungsraum in Quinto de' Stampi bei Mailand zu besichtigen waren. Neben Hauptwerken aus allen Schaffensjahrzehnten fanden sich dort Modelle von Großplastiken oder nicht realisierten Projekten, Graphiken, aber auch originale Kostüme und Requisiten von Theateraufführungen. Im Herbst 2005 werden diese Werke mit dem Archiv in den neuen Räumen in Mailand zusammengeführt.

1.3 Forschungslage

In keiner der bisherigen Publikationen ist eine systematische Beschreibung des gesamten plastischen Werkes geleistet worden. Die Abhandlungen beschränken sich meist auf einen präzisen Abriss eines bestimmten Komplexes, wie es Arturo Carlo Quintavalle und Gloria Bianchino im Katalog für die Werke der fünfziger Jahre geleistet haben, die als Schenkung des Künstlers an die Universität in Parma aufbewahrt werden. Wichtige, nicht in der Sammlung enthaltene Reliefs, werden dort höchstens am Rande behandelt, frühe Rundplastiken erscheinen unkommentiert in den abgebildeten Porträtfotos des Künstlers. Ausschnitthaft bzw. exemplarisch bleiben auch viele Texte anderer Autoren, deren Veröffentlichungen sich hauptsächlich in den Ausstellungskatalogen finden. So beschreibt beispielsweise Sam Hunter in seinen bisher umfangreichsten Monographien zu Pomodoro von 1982 und 1995 zwar recht ausführlich die wichtigen Hauptwerke, vernachlässigt jedoch die werkimmanenten Entwicklungslinien und stellt selten Bezüge zwischen einzelnen Werken her. Er hat sein Material in mehreren Interviews mit dem Künstler gewonnen und zitiert dieses Material oft unkommentiert in großem Umfang. Häufig stellt er Vergleiche an, die nicht näher erläutert werden und deshalb nicht immer nachzuvollziehen sind.

Für eine Untersuchung der Werke der fünfziger Jahre sollte die unveröffentlichte Magisterarbeit von Anna Maria Musella⁴ herangezogen werden. In ihrer materialreichen Arbeit ist sie vielen Hinweisen des Künstlers nachgegangen, hat Freunde und Sammler persön-

⁴ Vgl. Pomodoro Musella 1991.

lich befragt und viel Material, insbesondere auf dem Gebiet der angewandten Kunst, in Form eines Kataloges zusammentragen. Leider ist ihr Abbildungsmaterial für den Forschenden nicht zugänglich.

Seit Beginn der Ausstellungstätigkeit Pomodoros sind ausstellungsbegleitende Broschüren und später umfangreiche Kataloge erschienen, deren Texte in der Regel von anerkannten Kritikern und Kunsthistorikern stammen, aber auch von Schriftstellern⁵ oder befreundeten Galeristen des Künstlers. Der kurze aber prägnante Artikel zur Ausstellung „Arnaldo Pomodoro – Terre e metalli“ von 1957⁶ positioniert schon treffend das Werk des jungen Pomodoro in der Kunst des Informel zwischen Gestik und Automatismus, und prognostiziert, über Zeichen und Kalligraphie hinaus, eine durch Material und Technik motivierte eigenständige Stilentwicklung. Es fehlt allerdings ein konkret nachzuvollziehender Vergleich zu anderen Künstlern. Ähnlich verhält es sich in fast allen weiteren ausstellungsbegleitenden Publikationen.

Zahlreiche der in Ausstellungskatalogen publizierten Texte von anerkannten Kritikern und Kunsthistorikern beschränken sich meist auf einzelne Themen, die allerdings zu relevanten Ergebnissen kommen können. Hervorzuheben sind hier besonders die in eine persönliche Ansprache gebrachte Beschreibung der neuesten Werke mit Schwerpunkt auf die Positiv-Negativ-Problematik für die Ausstellung „Sculture nella città“ 1971 von Tom Freudenheim oder der wichtige Beitrag⁷ zur Darmstädter Ausstellung 1972, in dem Bernd Krimmel Pomodoros „rationale Ästhetik“ prägnant im Zusammenhang einer angedeuteten Zeichen- bzw. Chiffrengeschichte interpretiert, die er auf die menschliche Existenz bezieht und so Pomodoros Stellung in der modernen Symbolsprache definiert. Durch Verweise u. a. auf die Menschheitsgeschichte und auf die romantische Literatur stellt Krimmel die Fähigkeiten Pomodoros heraus, in seinen Großplastiken spielerisch Humanwissen zu vermitteln.⁸ Viele dieser Ideen werden in dieser Arbeit an passender Stelle herangezogen und behandelt. Zu spezielleren Themen wie

⁵ Anzuführen ist hier beispielsweise die Einführungen von Leonardo Sinisgalli im Ausstellungskatalog „Arnaldo e Giò Pomodoro, Giorgio Perfetti (Studio 3P)“, Rom, Galleria dell’Obelisco 1955, der allerdings nur am Rande und wenig konkret über die Kunst der Gruppe 3P handelt. – Kurz darauf führt Marco Valsecchi für den Katalog der Ausstellung „Arnaldo e Giò Pomodoro, Giorgio Perfetti (Studio 3P)“, Venedig, Galleria del Cavallino 1955, die Vergleichsbeispiele Sinisgallis auf und untermauert sie mit (kunsthistorischen) Bezügen ohne aber ihren eigenständigen künstlerischen Wert zu erkennen (beide Beiträge abgedruckt in: Pomodoro Scritti 2000, S. 253 bzw. 254).

⁶ Vgl. Einleitung von Guido Ballo. in: Pomodoro Terre e metalli 1957.

⁷ Bernd Krimmel: „Strukturen“, in: Pomodoro Darmstadt 1972, S. 7-10, übersetzt und stark gekürzt wieder abgedruckt in: Pomodoro Scritti 2000, S. 83-84.

⁸ Vgl. ebenfalls Vorwort H. W. Sabais in: Darmstadt 1970, S. 5.

Graphik und Schrift ist besonders der Katalog der Ausstellung „Arnaldo Pomodoro: Impressioni“ mit einem grundlegenden Aufsatz von Giovanni Carandente⁹ zu konsultieren.

1974 erscheint anlässlich der Ausstellung in Mailand ein ausführlicher Katalog mit einer Einführung von Sam Hunter, die Pomodoros Werk besonders mit zeitgleichen amerikanischen Strömungen in der Skulptur in Beziehung setzt, sowie ein wichtiges Interview mit dem Künstler. Zusammen mit dem Katalog der Ausstellung im Florentiner Forte di Belvedere bietet der Mailänder Katalog eine zusätzliche Grundlage für einen Überblick der Plastiken der sechziger und siebziger Jahre. Weitere Ausführungen, die allerdings nur bedingt in diese Arbeit hineingeflossen sind, da sie keine neue Sichtweise bieten, finden sich in den neueren Katalogen zu den Ausstellungen 1998 in Varese, 2002 in Paris und 2004 in Lugano.

Fast alle wesentlichen Artikel aus Periodika, Sammelbänden und Ausstellungskatalogen sind, teilweise gekürzt, in der 2000 erschienenen Publikation von Schriften über das Werk Arnaldo Pomodoros zusammengestellt,¹⁰ dem ein bis heute noch aktueller Katalog über den Skulpturenbesitz der Fondazione Arnaldo Pomodoro angefügt ist. Dieser Band macht dem Forschenden die wesentliche Sekundärliteratur zugänglich.

Pomodoro selbst hat keine Schriften zur eigenen Kunsttheorie zusammengestellt. Kommentare zu seinen Werken finden sich in kurzen Artikeln, die er sporadisch in Zeitschriften veröffentlicht. Besonders in den Äußerungen der sechziger Jahre geht er auch auf gesellschaftliche Fragestellungen ein. Später kommentiert er anlässlich von Ausstellungen in knappen Stellungnahmen regelmäßig seine Werke. Sie werden häufig zur Untersuchung seiner Werke in dieser Arbeit herangezogen. Im persönlichen Gespräch ist der Künstler mit Hinweisen zu eigenen Werken sehr zurückhaltend und überlässt deren Interpretation gern Kritikern und Kunsthistorikern. Will man etwas aus dem Leben von Pomodoro erfahren, empfiehlt sich neben der schon erwähnten 1982 erschienenen Monographie Hunters die Lektüre des Interviewbuches „Arte lunga“ von 1992. Francesco Leonetti gelingt es, dem Freund interessante Details aus dessen Leben und Werk zu entlocken. Dort erfährt man nicht nur eher private Anekdoten aus seinem Leben, sondern auch Berichte und Bemerkungen zu Entstehungsbedingungen einiger Schlüsselwerke. Angereichert wird das Buch mit aufschlussreichen erklärenden Skizzen des Künstlers, die im Abbildungsteil dieser Arbeit bei Bedarf herangezogen werden.

⁹ Vgl. Pomodoro Roma 1978, wiederabgedruckt: Pomodoro Scritti 2000, S. 133-135.

¹⁰ Vgl. Pomodoro Scritti 2000.

2 Die Werke der fünfziger Jahre

2.1 Grundsätzliches zu Technik und zu Anregungen aus der Kunst

Den Großteil der im zweiten Teil katalogisierten Werke aus den fünfziger Jahren bilden Reliefs, die gerahmt wie ein Bild an einer Wand zu befestigen sind. Rund- und Kleinplastiken mit Werkcharakter finden sich nur vereinzelt. So liegt der Schwerpunkt dieses Kapitels folgerichtig auf den Reliefs. Zu deren Herstellung ist die Kenntnis der aus dem Goldschmiedehandwerk stammenden, und von Pomodoro modifizierten „Osso-di-seppia“-Technik grundlegend und soll hier zum besseren Verständnis kurz beschrieben werden. Die Weiterverarbeitung der mit dieser Technik gewonnenen Gussstücke lässt sich beispielhaft am Werk *Orizzonte* von 1956 zeigen.

Doch nicht nur diese sehr persönliche Herstellungsweise ist grundlegend für die Formfindung von Pomodoros Werken, sondern auch der Einfluss künstlerischer Vorbilder. Es ist zu untersuchen, wie die vom Künstler selbst erwähnten Werke Paul Klees und die surrealistische Methode des psychischen Automatismus, die er in Begriffen wie „*segni automatici*“ anklingen lässt, Eingang in seine Reliefs finden.

2.1.1 Die „Osso-di-seppia“-Technik

Nach dem Zweiten Weltkrieg versuchen Künstler verstärkt, die alten, traditionell in der Bildhauerei verwendeten Materialien auf innovative Weise anzuwenden, um mit ihnen neue Schaffensprozesse zu erproben und sich durch sie inspirieren zu lassen. Pomodoro modifiziert die seit der Antike bekannte „Osso-di-seppia“-Technik und schafft damit seine ersten anerkannten Kunstwerke. Seine Experimente mit Sepiaschulp reihen sich in diese europäische Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten mit alten Bildhauertechniken ein. Deshalb definiert er zurecht die Entdeckung der Sepiaschalentechnik als „una chiave per tutta la mia tecnica artistica“.¹¹

Auf die „Osso-di-seppia“-Technik¹² wurde er in einer kleinen unscheinbaren Pesareser Goldschmiedewerkstatt etwa um 1950 aufmerksam.¹³ Dort diente diese alte Technik¹⁴ dem

¹¹ „Ein Schlüssel für meine gesamte künstlerische Technik“, in: Pomodoro Leonetti 1992, S. 27 [Wenn nicht anders vermerkt, stammen die Übersetzungen von der Verfasserin].

¹² Vgl. zu diesem wie im Folgenden Pomodoro Leonetti 1992, S. 26f.

Handwerker zur einmaligen Reproduktion von Schmuckstücken und Prototypen: Meist zwei Sepiaschalen werden unter Verlust der Wellenstruktur an der weichen Innenseite abgeflacht und wie ein „Sandwich“ aufeinander angepasst. In ihrer Mitte wird der Prototyp positioniert, der sich beim Zusammenpressen der Teile in das Material drückt.

Pomodoro wandelt nun diese Technik ab, indem er die Eigenheit des Materials sehr viel stärker in den Arbeitsprozess einbezieht: Er drückt in den Sepiaschulp nicht einen Gegenstand hinein, sondern ritzt in die abgeflachten Schalen lineare, zeichenartige Gebilde. Dafür benutzt er nicht nur traditionelle Geräte wie Messer oder Nadeln, sondern neu gefundene Werkzeuge, deren ungewohnte Kerb- und Kratzwirkung ein innovatives Aussehen der fertigen Gussstücke erzeugen. Bei der Bearbeitung des Schulp lässt er sich durch die typische Lamellenstruktur leiten, die ihn zu Zeichenformen inspirieren. In der traditionellen Goldschmiede werden die Wellenlinien nach dem Guss geglättet. Pomodoro lässt sie stehen und vermeidet so eine glatte Oberfläche.

Die so hergestellten Gussstücke setzt er auf Untergründe aus verschiedenen Materialien, z. B. aus gefärbtem oder gebleichtem Stoff, Metallgittern, geritztem oder geätzttem Stahl, zu einem sorgfältig komponierten Relief zusammen.

2.1.2 Herstellung eines Reliefs am Beispiel von *Orizzonte*

In einer Aussage gegenüber Quintavalle vergleicht Pomodoro das Komponieren einzelner Gussstücke zu einem Relief mit der Arbeit an einem Mosaik, das sich aus vielen kleinen Teilen zu einem großen Ganzen zusammensetzt.¹⁵ Anders als beim Mosaik ist sein Ergebnis jedoch nicht von der ersten Arbeitsphase an geplant. Zuerst frei intuierend setzt der Künstler spontan die Gussstücke aneinander. Dann teilt und fügt er sie mit Bedacht wieder zusammen. Ist das Ergebnis zufriedenstellend, hält er es mittels einer Zeichnung in Originalgröße fest. Nach dieser Vorlage werden die einzelnen Bleigussstücke miteinander verbunden und auf den plastisch grundierten Untergrund montiert.¹⁶

¹³ Die Datierung stimmt mit der Bemerkung Giò Pomodoros überein, der ebenfalls Anfang der fünfziger Jahre die Technik erlernte. Vgl.: Ballo, 1986, S. X.

¹⁴ Erste Hinweise auf die Verwendung des Sepiaschulp in der Goldschmiedekunst gibt es schon seit der Antike. Eine weite Verbreitung fand sie seit der Renaissance in Europa bis ca. Mitte des 20. Jahrhunderts. Vgl. zur Geschichte der Technik aus der Sicht Pomodoros: Pomodoro Leonetti 1992, S. 26.

¹⁵ Vgl. Pomodoro Quintavalle 1990, S. 28.

¹⁶ Die hier beschriebene Arbeitsweise wurde von damaligen Mitarbeitern bestätigt. Die 1956 zur Fertigung benutzte Zeichnung wird noch heute im Archiv des Künstlers aufbewahrt.

Am Beispiel des Reliefs mit dem heutigen Titel *Orizzonte* (56 RI 3), das 1998 restauriert wurde, lässt sich dessen Herstellung nachvollziehen: Insgesamt 39 Bleigussteile, die in drei Komplexen zusammengelötet sind, bilden die Komposition des Reliefs. Es ist, wie der ursprüngliche Titel *Paesaggio* („Landschaft“) nahe legt, eine abstrahierte Landschaftsformation. Eine Skizze gibt die Größe und Anordnung der einzelnen Stücke wieder (vgl. Abb. 1). Die Maße einiger Gussstücke korrespondieren mit den Dimensionen einer natürlichen Sepiaschale, andere hingegen sind kleinteiliger und offensichtlich Bruchstücke von unterschiedlichen größeren Güssen.

Der Befund bestätigt, dass die Gussstücke nach ihrer Fertigung gebrochen und neu zusammengefügt wurden. Dabei besteht die Möglichkeit, spontanen Eingebungen auf einer Tisch- oder Werkbankfläche zu folgen. Dieser Vorgang gleicht eher einer freien, collageartigen Bildgestaltung, bei der statt Papierfragmente Metallbruchstücke verwendet werden, als der Herstellungsweise eines Mosaiks. Insofern ist der von Pomodoro herangezogene Vergleich mit einem Mosaik¹⁷ nicht stimmig. Dies gilt auch im Hinblick auf den Untergrund: Anders als im Mosaik scheint er durch jedes der filigranen Zeichen durch, definiert die Positionierung der Güsse im Raum, verlebendigt und akzentuiert die Zeichnung.

Wie beobachtet unterliegt der Schaffensprozess eines Reliefs dem wechselseitigen Einfluss von frei assoziierenden und rational kontrollierten Phasen. In diesem Spannungsverhältnis entsteht ein Bild, das, sich an einer Landschaftsform orientierend, ein für mehrere Interpretationen offenes Gebilde hervorbringt.

2.1.3 Der Begriff „*segni automatici*“

Pomodoro verwendet in der Beschreibung seiner frühen Reliefs den Begriff „*segni automatici*“¹⁸ für die Herstellung der Bleigussstücke in der „Osso-di-seppia“-Technik. Das Adjektiv „*automatico*“ bzw. „*automatique*“ ist kunstgeschichtlich mit dem Surrealismus verbunden. So definiert André Breton in seinem ersten Surrealistischen Manifest von 1924 den „Surrealismus“ als „[reinen psychischen Automatismus], durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überle-

¹⁷ Vgl. Pomodoro Quintavalle 1990 S. 28.

¹⁸ Pomodoro Quintavalle 1990, S. 28.

gung“.¹⁹ Es gelingt jedoch nur wenigen Künstlern diese ursprünglich für die Literatur eingeführte Theorie in eine regelkonforme „dessin automatique“ umzusetzen. Selbst der von André Breton als beispielhaft herangezogene Künstler André Masson greift in seine frei fließenden Zeichnungen kontrollierend ein.²⁰ Ist schon in der Zeichnung, deren spontane Ausführung von Papier und Zeichengerät kaum behindert wird, ein Automatismus kaum umzusetzen, scheint er in der Plastik wegen des größeren Widerstandes des Materials unmöglich.

So verwundert es nicht, dass Pomodoros Bearbeitung einer Sepiaschale nur ansatzweise Ähnlichkeit mit dem „psychischen Automatismus“ hat. Beim Einkerbten des Sepiaschulps lässt sich der Künstler von den verschiedenartigen Lamellenstrukturen leiten, sodass die Zeichnung unbewusst zu entstehen scheint. Während des Ritzens entsteht das Bild spontan, ohne sichtbares Eingreifen des Verstandes.²¹ Pomodoro will dabei die „tessitura interna straordinaria“²² des Materials, die ihm als Inspirationsquelle dient, freilegen. Der Methode des automatischen Schreibens bedienten sich die Surrealisten, um im Moment eines unkontrollierbaren, tranceähnlichen Zustandes in das Unbewusste hineinzugelangen. Pomodoros Arbeitsprozess stellt sich grundlegend anders dar. Der Verstand bildet zu jeder Zeit eine ordnend in den Entstehungsprozess eingreifende kreative Instanz. Faktoren wie das Unbewusste und der Zufall erlangen keinen bestimmenden Einfluss auf seine Werkfindung.²³ Zudem begrenzt die kleine Fläche des Sepiaschulps einen möglichen ausgreifenden Gestus und die Spröde des Materials setzt der bearbeitenden Hand Widerstand entgegen. So wird ein ungefiltertes Hineinfließen des Unbewussten in den Werkstoff schon am Anfang des Herstellungsvorgangs verhindert. Pomodoro wird durch das Material inspiriert und erarbeitet die Formen des Werkes unter wechselseitiger Beeinflussung von spontaner Zeichnung und kontrollierendem Verstand. Dies bestätigt er in einem Interview von 1964,²⁴ in dem er sich deutlich von der surrealistischen „inventività automatica“ („automatischen Erfindung“) distanziert. Seine Herangehensweise lotet systematisch alle Schichten und Verhältnisse der zu schaffenden Formen und Zeichen aus, in deren Verlauf eventuell entstehende automatische Zeichen überarbeitet werden. So verbietet es sich, ernsthafte Parallelen zum „reinen psychischen Automatismus“

¹⁹ Vgl. Breton Manifeste 1986, S. 26.

²⁰ Vgl. Lichtenstern Metamorphose 1992, S.150f, aber auch: Linsmann Zeichen 1991, Kapitel 5.1.1 „André Masson“.

²¹ Vgl. Pomodoro Quintavalle 1990, S. 25.

²² „Außergewöhnliche innere Textur“, s. Pomodoro Leonetti 1992, S. 28.

²³ Diese Position bestätigte er der Verfasserin mit Bezug auf die stark dem Zufall unterworfenen Dripping-Technik Jackson Pollocks, die Ähnlichkeit mit Pomodoros Reliefs aus den fünfziger Jahren wie z. B. La finestra (57 RI 30) aufweist (Gespräch im Sommer 1998).

²⁴ Vgl. Interviews mit Mila Pisto: „Per ‚un invito‘ a Venezia“, in: Pomodoro Scritti 2000, S. 206.

zu ziehen. Die hier beobachtete Inspiration durch das Material und ein kontrollierendes Überarbeiten der Zeichen verweisen vielmehr auf eine Verwandtschaft zum Informel, das sich seinerseits wieder auf surrealistische Techniken bezieht.

2.1.4 Künstlerische Quelle: Paul Klee

Paul Klee ist neben Brancusi erklärtermaßen Pomodoros künstlerischer Vater.²⁵ Er hält den Maler für den vielleicht „più grande artista del Novecento“.²⁶ Ihm widmet er 1988 einen aufschlussreichen Artikel im „Zeit-Magazin“. Der Respekt vor dem älteren Künstler spiegelt sich ebenfalls in einer Übernahme von bildnerischen Ideen und Inspirationen für seine Technik wider.

Die Entdeckung eines Bildbandes mit Werken Paul Klees um 1950²⁷ beschreibt Pomodoro selbst als Initialzündung für seine nun einsetzende künstlerische Tätigkeit. Sie hat zur Folge, dass er so stark von Klees Zeichenstil beeinflusst wird, dass er später fast alle Zeichnungen aus dieser Zeit zerstört, da sie durch diesen Einfluss kaum noch als genuine Arbeiten Pomodoros wahrgenommen werden können.²⁸ Nach Hunters Auskunft soll Pomodoro schon in dem 1950 entstandenen Relief mit dem Titel „Hommage à Klee“ Klees Graphik in „einen kräftigen dreidimensionalen Ausdruck“²⁹ umgesetzt haben.

Nur anhand der erst ab 1953 erhaltenen Zeichnungen³⁰ lassen sich auch heute noch Beobachtungen zum Einfluss Klees anstellen. Wie in den Reliefs verwendet Pomodoro in diesen Zeichnungen als Abschluss einer Linie Kreis- oder Rechteckformen, die den Entwurf

²⁵ Um nur eine Stelle anzuführen, in der Pomodoro sich auf Paul Klee als ein Vorbild bezieht: „Klee e Brancusi sono i miei padri putativi“. Pomodoro Leonetti 1992, S. 58.

²⁶ „Wahrscheinlich größten Künstler des 20. Jahrhunderts „, Pomodoro Leonetti 1992, S. 22.

²⁷ Leider lassen sich auch mit Hilfe des Künstlers weder Titel noch weitere Angaben zu diesem wichtigen Buch herausfinden. Es scheint jedoch besonders viele Landschaftsabbildungen enthalten zu haben, die wahrscheinlich gegen Ende der zwanziger Jahre entstanden (vgl. Pomodoro Quintavalle 1990, S. 25). Auch war in ihm „Bob. 1920 (33)“, von 1920 (siehe Abb. 4) abgebildet.

²⁸ Vgl. Interview mit Sam Hunter, in: Pomodoro Firenze 1984, S. 215. – Pomodoro gehört damit zu vielen italienischen (Nachkriegs-)Künstlern zu denen sowohl Bildhauer als auch Maler gehören, deren Stil sich an Werke Paul Klees anlehnt. Als Beispiel seien hier nur Osvaldo Licino oder auch der Bruder Giò Pomodoro angeführt.

²⁹ „He turned Klee’s graphism into an effective three-dimensional expression“, Pomodoro Hunter 1982, S. 40. – Diese vereinfachende These ist nicht zu überprüfen, solange das Werk als verschollen gilt. – Hunter betrachtet Pomodoros Werke der fünfziger Jahre im Gegensatz beispielsweise zu Quintavalle nur als Übergang zu den vollplastischen Skulpturen, die ab den sechziger Jahren entstanden. Schon deshalb neigt Hunter bei der Beurteilung des Reliefs und der anderen Werke dieser Zeit zu problematischen Verkürzungen.

³⁰ Auch hier ist der Bestand sehr gering: Nur vier vor 1955 entstandene Zeichnungen werden im Archiv des Künstlers in Mailand aufbewahrt.

auflockern. Ähnliche Linien- und Volumenbehandlung finden sich u. a. bei Giuseppe Santomaso, Ennio Morlotti, Antonio Corpora und anderen zeitgenössischen Künstlern in Italien. Doch findet man in den Blättern aus dem Jahr 1953 (Abb. 2) neben durchaus zeittypisch informellen Stilformen³¹ auch starke Einflüsse, die aus dem Spätwerk Klees herrühren können: Auf das feinere Linien- und Flächenkonstrukt werden wuchtig mit dicken Pinselstrichen Gebilde wie abstrakte Zeichen gesetzt. Sie können wie eine Figur mit erhobenen Armen gelesen werden. Ähnliches findet man in den sogenannten Balkenstrichbildern im Spätwerk Klees, z. B. im Aquarell „Ein Kinderspiel“ (1939, A 5 (385), Abb. 3), in dem mit dicken, kompakten Pinselstrichen ein kleines Kind angedeutet wird, umgeben von kleinteiligen Zeichen wie Kreisen, Spiralen, Punkten oder Herzen.

Pomodoros Verehrung für Klee spiegelt sich auch in der Wahl einiger Titel wider. Namensgebungen wie „*Situazione vegetale*“ („Pflanzliche Situation“), „*Orizzonte*“ („Horizont“), „*Paesaggio*“ („Landschaft“) oder „*Il giardino nero*“ („Der schwarze Garten“) verweisen auf Themen wie Landschaft und Botanik, mit denen sich Paul Klee zeitlebens beschäftigt hat. Es ist allerdings zu vermuten, dass Paul Klee nicht die einzige Anregung für die Titelgebung bildet. Ähnliche Titel finden sich in vielen zeitgenössischen Publikationen und Ausstellungen wieder.³²

Die größte Affinität fühlt Pomodoro zwischen sich und Klee in der Verwendung der „Zeichen“:³³ Wenn er Klees Zeichen als sowohl aus der Natur inspiriert als auch einer künstlich konstruierten Ordnung entspringend beschreibt, gibt er damit auch einen Hinweis, wie er seine eigenen „Zeichen“ verstanden wissen will: als ambivalentes Spiel zwischen Natur und Technik. Die Symbolik einzelner Zeichen, die bei Pomodoro weniger augenfällig ist, unterscheidet sich jedoch. Seine Symbole sind individueller und daher kaum ohne Erläuterungen vom Betrachter lesbar. Zwar benutzt auch Pomodoro vor allem in den späteren Arbeiten, wie beispielsweise dem Relief *Le Battaglie* (95 RI 1, „Die Schlachten“), häufig auch von Klee verwendete Symbole wie den Pfeil³⁴, der allerdings meist auf Lanzen- oder Keilformen reduziert ist. Sie stehen nicht wie bei Klee stellvertretend für abstrahierte und energetische Natur-elemente, die in das plastische bzw. malerische Geschehen eingreifen.

³¹ Zum Einfluss des Informel vgl. ebenfalls das folgende Kapitel.

³² Auch der Bruder Giò Pomodoro wählt für seine Werke dieser Zeit vergleichbare oder sogar identische Titel, z. B. „*Paesaggio e figura*“ (1955-56), Relief, Privatsammlung, „*Situazione geologica*“ (1955-56), Relief, Hirshhorn Museum, Smithsonian Institution, Washington, u. ä. Auch er benutzt die Titel „*Giardino nero*“ oder „*Situazione vegetale*“.

³³ Vgl. zu den folgenden Ausführungen: Pomodoro Leonetti S. 22-23.

³⁴ Zur Thematik des Pfeils im Werke Paul Klees vgl.: Mößer Pfeile Klee 1977; Reich an Material und Verweisen auf Klees theoretische Schriften ist Mark Rosenthals Dissertation (vgl. Klee Rosenthal 1979). – Weitere Bemerkungen zum Pfeil in Pomodoros Werk: vgl. auch Anmerkung 82.

Auch werden sie bei Pomodoro selten zu prominenten Handlungsträgern,³⁵ auch wenn sie die Komposition dynamisieren.

Einige formale Elemente wie Kurbeln oder Kopfformen, die auf Bildern oder Zeichnungen Klees zu finden sind, trifft der Betrachter auch in einigen Werken Pomodoros an. So finden sich beispielsweise Elemente aus der bekannten und häufig reproduzierten „Zwitscher-Maschine“ von 1922 (1922.151) in Pomodoros *La luna, il sole, la torre* (55 RI 3, „Der Mond, die Sonne, der Turm“) wieder.³⁶ Doch nicht nur Einzelformen übernimmt Pomodoro, sondern auch komplexe Zeichnungen: *Nutrimento solare* (56 RI 2, „Sonnenernährung“) ist eine freie Kopie der 1920 entstandenen Aquarell-, bzw. Ölfarbezeichnung „Bob“ (Abb. 4) von Klee, wie Pomodoro selbst in einer Skizze verdeutlicht (Abb. 5). Er paraphrasiert in seiner Formsprache die auf ein Rechteck gesetzte Kreisform bis hinein in die Linienführung, füllt die Flächen allerdings nicht mit Farben, sondern mit flächigen, lamellierten Gussteilen auf. In beiden Werken wählt Pomodoro lediglich einzelne Formen und Anordnungen von linearen Gebilden als Vorbild und setzt sie in einen neuen, mit Klees Kompositionen kaum vergleichbaren bildlichen Zusammenhang.

In dem aufschlussreichen Artikel aus dem „Zeit-Magazin“³⁷ erläutert Pomodoro anhand von Klees Aquarell „Waldlichtung“ von 1926 (1926.118) (vgl. Abb. 6) und seinem *Il giardino nero* (56 RI 6) aus dem Jahr 1956 die Bedeutung, die Klees Zeichen für sein Frühwerk haben. Mit Werken wie diesen beginnt er, sich vom direkten Vorbild des Zeichners und Malers zu lösen, und adaptiert zunehmend freier den Gebrauch der Zeichen und verbindet sie mit eigenen Anregungen, ohne den Einfluss Klees zu negieren. Doch auch die Monumentalisierung des Zeichens, die Pomodoro erst später³⁸ vollziehen wird, scheint schon in Klees Werken vorgebildet zu sein. Vergrößert man stark einen Ausschnitt aus der „Waldlichtung“, ähneln Klees Pelzschraffuren sehr Pomodoros an Grate gesetzte Verstreibungen (z. B. in *L'ambizione*, 83 SC 4, „Der Ehrgeiz“), die typisch für Werke der achtziger und neunziger Jahre sind.

Weitere Parallelen zwischen den Werken Klees und Pomodoros bilden die Untergründe, auf denen die Zeichnung, bzw. die Bleigussstücke gesetzt werden. Pomodoro benutzt

³⁵ Eine spätere Ausnahme ist die Plastik *Freccia* (93-94 SC 6 & 93-95 SC 1, „Pfeil“): Sie jedoch hat eher Ähnlichkeit mit einem Keil als mit einem klassischen Pfeil mit Spitze, Schaft und gefiederter Steuerung. Zudem ist sie durch ihre in sich gebogene Form und ihr aufgespaltete Ende nicht flugfähig. Wie auch der Pfeil in vielen Bildern Klees versinnbildlicht diese „freccia“ eine gefährlich treffende Kraft, die symbolisch auf das Lebenswerk der Mafia-Jäger Falcone und Borsellino übertragen werden kann (vgl. unten: Kap. 4.5).

³⁶ Der Vergleich ist ausgeführt in der Magisterarbeit der Verfasserin, in: Pomodoro Heinemann 1993, S. 31-33.

³⁷ Siehe Pomodoro Zeit-Magazin 1988.

³⁸ Ein markantes Beispiel für eine Verwendung von massigen Zeichen findet sich in der *Colonna del viaggiatore* (z. B. 60 RI 8).

grobe Jute oder stark strukturierte Gewebe, auf die er seine Güsse befestigt. Allen diesen Unterlagen ist gemein, dass sie eine deutliche, jedoch im Vergleich zu den daraufgelegten Stücken unaufdringliche Struktur haben. Ähnliches tut Klee, der grobe ungrundierte Leinwände aus Jute oder auch Druckseiten benutzt, um darauf seine Farbinseln oder Zeichnungen zu setzen.³⁹

Noch heute legt Pomodoro seine Untergründe in Skulptur und Graphik aus leimverstärktem Gips so an, dass unregelmäßige, leicht erhabene Schollen entstehen. Solche bewegten planen Flächen, wie sie beispielsweise in der *Ruota I* (95 SC 2, „Rad I“) zu finden sind, konnte Pomodoro schon in Grundierungen Klees wie in der von „Vierteiliger Palast. 1933.355 (C15)“ (Aquarell, gewachst, und Feder mit Tusche (?) auf gipsgrundierter Leinwand auf Keilrahmen; 90,25 x 68 cm, Staatsgalerie Stuttgart) zum Vorbild nehmen.

Ist der prägende Einfluss Klees auf das Werk Pomodoros bis in die Kopie hinein offensichtlich, kann von einer Beeinflussung durch künstlerische und pädagogische Ideen Klees frühestens ab 1957 ausgegangen werden. Erst dann wurden, ein Jahr nach der deutschsprachigen Ausgabe, Klees „Beiträge zur bildnerischen Formlehre“ auszugsweise auch in italienischer Sprache verfügbar. Zu diesem Zeitpunkt lässt das sichtbare Vorbild Klees auf Pomodoros Werk schon stark nach und wird zu einem verinnerlichten Bestandteil seiner persönlichen Formensprache. Obwohl Pomodoro die Texte und auch Tagebücher Klees kennt, finden dessen Anregungen und Ausführungen keinen direkten Einfluss im späteren Werk.

2.1.5 Informelle Strukturen in den fünfziger Jahren mit kurzem Ausblick auf das Hauptwerk

Wie Pomodoro selbst immer wieder bekräftigt, ist sein Frühwerk durch unterschiedliche Stilrichtungen wie die Malerei Paul Klees und die Konstruktivisten⁴⁰ beeinflusst worden. Den Bezug zum Informel beschränkt er auf Hinweise zu befreundeten Künstlern, besonders auf Georges Mathieu.⁴¹ Die Beschäftigung Pomodoros mit der Gattung Relief und seine Experimente mit informellen Strukturen und Texturen von 1952 bis ca. 1961 deckt sich mit der Zeit-

³⁹ In Bildern Klees aus den dreißiger Jahren wie „Das Auge. 1938, T 15(315)“ (Pastell auf Jute, 45,5 x 64 cm, Privatbesitz Schweiz) ist die Struktur des groben Stoffes unter dem dünnen Farbauftrag immer im Bild präsent. In „Wachstum regt sich. 1938. 78 (F8)“, Kleisterfarben auf Papier, 33 x 48,5 cm, Privatbesitz Schweiz scheinen noch die durch die Übermalung unleserlich gewordenen Zeitungsartikel durch. – Auch Pomodoro verweist auf eine Verbindung zwischen seinen und Klees Untergründen, vgl. Pomodoro Leonetti 1992, S. 24.

⁴⁰ Hier ist besonders auf Naum Gabo und Antoine Pevsner zu verweisen (vgl. Pomodoro Leonetti 1992, S. 49f). Eine generelle Beziehung seiner frühen Werke zum „costruttivismo“ stellte der Künstler mehrfach gegenüber der Verfasserin her.

⁴¹ Siehe Pomodoro Leonetti 1992, S. 45.

spanne, auf die Autoren wie z. B. Katja Blomberg die informelle Plastik festlegen.⁴² Ähnliche Zeiteingrenzungen lassen sich auch für deren Ausbreitung in Italien feststellen.⁴³ Wie zu zeigen sein wird, lassen sich viele von Pomodoros Stilmitteln zweifelsfrei dem Informel zuordnen. Da sie über die Hochzeit des Informel hinaus für sein Werk Gültigkeit behalten werden, sollen sie besonders im Spiegel der künstlerischen Techniken kurz untersucht werden.

Hauptsächlich zwei Kriterien haben sich als kennzeichnend für die informelle Plastik durchgesetzt: Analog zur Formaflösung in der Malerei beobachtet Dieter Honisch 1985 „in der Skulptur die Auflösung des plastischen Körpers, seine Verbindung mit dem Umraum“.⁴⁴ Solche Tendenzen finden sich im Werk Pomodoros schon recht früh: In der geschlossenen, sich einem Hochrechteck annähernden Gestalt von *I due lati di Habadon* (55-56 SC 1, „Die zwei Seiten Habadons“) finden sich aufgerissene oder mit ausladenden Ecken versehene Umrisslinien. In *Piccola scultura* (57 PS 1, „Kleine Skulptur“), die keine mit einer figürlichen Darstellung assoziierbare Gestalt mehr zeigt, ist keine geometrische Grundform mehr zu erkennen und der von tiefen Einbuchtungen gezeichnete Umriss verbindet die plastische Masse noch stärker mit dem Raum. Anfang der sechziger Jahre finden sich in den mit der „Osso-di-seppia“-Technik hergestellten Kleinplastiken ein sich auflösendes Volumen, dass nur noch als Gitterform (vgl. z. B. 61 PS 16) oder als gewebeartiges Gespinst (vgl. z. B. 61 PS 17) in den Raum gestellt ist. Auch in Reliefs wie *Bozzetto 8* (60 RI 25) oder *Rilievo* (60 RI 26) finden sich informelle, ausfließende Ränder. Sie zeugen von den unregelmäßigen Ausformungen des flüssigen Metalls, die Pomodoro unbearbeitet stehen lässt, um einen organischen Kontrast zu den geometrisch ausgerichteten Binnentexturen zu setzen.

Das zweite Hauptkriterium für informelle Plastik fasst Eduard Trier mit den Begriffen „Spontaneität und Materialität“⁴⁵ zusammen. Diese für die Malerei beobachteten Charakteristika lassen sich bei Pomodoro, dessen plastisches Werk aus der Zweidimensionalität hervorgeht, gut belegen. Pomodoro ritzt, durch den Widerstand des Materials vergleichsweise gering

⁴² Vgl. z. B. Katja Blomberg in: *Plastische Erkenntnis Verantwortung* 1993, S. 43. Eine ähnliche Eingrenzung nimmt Eduard Trier vor: Vgl. *Trier Plastik Informel* 1987, S. 283. – Autoren im italienischen Bereich wie z. B. Sega Serra Zanetti 1995 bemühen sich kaum um die Definition einer „informellen Plastik“ und werden für die folgenden Ausführungen nur bedingt herangezogen.

⁴³ Beginnt für Italo Tomassoni das Informel in der italienischen Plastik ca. 1949, konstatiert er für Arnaldo Pomodoro informelle Züge noch bis Mitte der sechziger Jahre (vgl. Tomassoni 1971, S. 65-71). – Sega Serra Zanetti begrenzt das Informel auf ca. 1946 bis 1963 (vgl. Sega Serra Zanetti 1995, bes. S. 101). Als für Pomodoro beispielhaft führt sie Werke wie seine zylindrischen *Colonne del viaggiatore* an, die allerdings erst ab 1960 entstehen. Doch nur für seine Reliefs wie *Orizzonte*, *Estensione vegetale* oder *Situazione vegetale* konstatiert sie eine „eindeutig informelle Haltung“ („di andamento decisamente informale“), ebenda, S. 188. – Auch Pietro Marini fasst die eigentliche Blütezeit des Informel von 1955-1958 (vgl. P. Marino: *L'informale: Valori in crisi*, in: *Aspetti dell'informale* 1971, S. 10).

⁴⁴ Zit. nach: *Plastische Erkenntnis Verantwortung* 1993, S. 43.

⁴⁵ Vgl. *Trier Plastik Informel* 1987, S. 283.

behindert, in den noch weichen Zement seiner späteren Reliefs freie Formen, die sich keiner abgezirkelten Geometrie unterwerfen. Dieser Vorgang ist mit dem freien Gestus typischer informeller Maler wie Karl Otto Götz, Georges Mathieu, K. R. H. Sonderborg oder Emilio Vedova zu vergleichen. Ein Beispiel ist der schwungvoll hingeseetzte Bogen, der in *Una scelta* (57 RI 21, „Eine Wahl“) ein quaderartiges Gussstück durchschneidet, dessen flankierende Schraffuren sich tief in den Zement eingraben. Ein ebenfalls in der informellen Malerei zu findendes Element bilden die kreisförmigen gestischen Einritzungen, die in *Orizzonte 1957* (3) (57 RI 10) einen, wie von tellurischen Zersetzungsprozessen gezeichneten Mittelteil, überspannen.

Ein starker Bezug zum Material besteht in der für Pomodoro grundlegenden „Osso-disseppia“-Technik (vgl. Kap. 2.1.1), die nur wenige andere Künstler verwenden. Neben seinem Bruder Giò ist besonders Germaine Richier zu erwähnen, die sich 1956 oder früher von den Brüdern die Technik zeigen ließ.⁴⁶ Sie verwendete die Technik ausgiebig, beispielsweise für figürliche Darstellungen in ihrer „La Porte de bronze“ von 1956. Pomodoro lässt sich während der Spontaneität zulassenden Bearbeitung des Schulpes von der charakteristischen Lamellenstruktur leiten und lässt sie in die Formgestaltung eines Bleigussstückes oder einer Kleinplastik hineinfließen. Die gewellten Spuren des Rohmaterials bleiben häufig im vollendeten Werk sichtbar. Weitere belassene Herstellungsspuren finden sich in den auffälligen Schweißnähten der Eisenplastiken, die zusätzlich absichtsvoll einem Korrosionsprozess überlassen werden.

In vielen *Tavole* Pomodoros findet sich als weiteres charakteristisches Merkmal der informellen Plastik die Verwendung von Texturen und Strukturen, die oft in rhythmischen Wiederholungen ohne strenges Raster über die Oberfläche der Plastiken gezogen werden.⁴⁷ So bilden beispielsweise die vertikalen Strichelungen in *Orizzonte* (57 RI 13) ein über unterschiedliche Materialien hinweggezogenes teppichartiges Gefüge, dessen Rhythmus lediglich an wenigen Stellen von isolierten klotzigen Gussstücken unterbrochen wird. Ähnliche ausfleddernde Schraffuren und Grate finden sich noch ausgeprägt in *Lo stagno – omaggio a Kafka* (57 RI 9, „Der Teich – Hommage an Kafka“), *Il seme* (57 RI 19, „Der Samen“) oder *Una scelta* (57 RI 21, „Eine Auswahl“).

Bei den ersten *Tavole* entstehen die Texturen aus einer Verknüpfung von „Osso-disseppia“-Güssen und freihändig negativ ausgeführten Schnitten, die sich über den gesamten Bildraum ziehen, wie in *Tavola dei segni* (57 RI 41, „Tafel der Zeichen“) oder *Bassorilievo*

⁴⁶ Vgl. Pomodoro Quintavalle 1990, S. 39.

⁴⁷ Vgl. hierzu auch: Gottlieb Leinz: Strukturen und Reihungen, in: Europäische Plastik Informel 1995, S. 125f.

(57 RI 45, „Basrelief“). Ihre lockere, kaum am geometrischen Raster orientierte Zeichnung verleiht ihnen einen organisch-tellurischen Eindruck, der in den späteren *Tavole* nicht mehr zu finden ist: So evozieren Werke wie die eher konstruktivistisch anmutenden, aus Quaderformen zusammengesetzte *Tavola della memoria* (61 RI 2, „Tafel der Erinnerung“) technische Zusammenhänge wie Schalttafeln oder Geräte. Erst im Detail sind noch Felder mit organisch-individuellen Formen zu entdecken. Sie bilden ein irritierendes Moment, das Pomodoro später in seine Rundplastiken übernimmt: Unter der meist abgerundet eingerissenen Oberfläche eines stereometrischen Festkörpers wie einer *Sfera* wird ein Gefüge sichtbar, das sich weder eindeutig zum technischen noch zum kreatürlichen Bereich zuordnen lässt. Der Kontrast zwischen weicher Form und wuchtiger Kante vermag den Betrachter überraschen.

Noch in seinen Reliefs der neunziger Jahre, wie beispielsweise *Le battaglie* (95 RI 1 & 2), findet sich ein das gesamte Bild überziehende Gefüge von rhythmisch-geometrischen Elementen. Jedoch verlieren die dort in ein für das Informel unüblich große Format gesetzten Texturen den inneren Zusammenhang zu informellen Konzepten, da sie sich deutlich stärker als im Frühwerk an der Geometrie ausrichten und in ihrem Erscheinungsbild Herstellungsspuren fast gänzlich bereinigt wurden.

Rhythmisch angelegt sind auch einige Metallreliefs: In *Tavola dell'agrimensore* (58 RI 10, „Tafel des Landvermessers“) oder *Altro orizzonte* (58-59 RI 2, „Anderer Horizont“) faltet Pomodoro das Kupferblech so auf, dass es einen ähnlichen optischen Effekt erzielt wie die gestauchten und geknickten Kupferrohre eines Zoltán Kemény (Abb. 7), mit dem Pomodoro persönlich Bekanntschaft schließt. Kemény zwingt das industriell vorgebildete Metall in eine Rhythmusänderung mit abrupten Richtungswechseln, die kaum an Naturvorbilder erinnern. Pomodoros Faltungen entwickeln sich ungleich organischer und lassen sich sogar mit Wellen, oder dem Quellen oder Wachsen einer unbestimmten Materie aus dem Reliefgrund heraus assoziieren. Noch deutlicher als bei Kemény wird bei Pomodoro der Wille zum individuellen Gestalten sichtbar, das sich deutlich von einer der seriellen Kunst verwandten Rasterbildung abhebt und den handwerklichen Aspekt seiner Arbeitsweise ungleich stärker hervorhebt.

Es hat sich gezeigt, dass Pomodoro wegen der Wahl seiner Technik und seines Materials als informeller Bildhauer einzuordnen ist. Mit der intensiven Verwendung der „Osso-di-seppia“-Technik, die er noch über die fünfziger Jahre hinaus nutzt, nimmt er eine Sonderstellung im Informel ein. Die hauptsächlich im Frühwerk erworbene Formensprache, die meist von rhythmischen Texturen bestimmt ist, behält Pomodoro auch in der Rundplastik bis heute bei. Die hier entwickelten Texturen setzt Pomodoro als Binnenstrukturen in seine stereometri-

schen Grundformen wie Kugel oder Kubus weiterhin ein. Die seit Anfang der sechziger Jahren entstehenden Plastiken Pomodoros sind Formen, die sich öffnen und ihr Inneres freilegen.⁴⁸ Auch durch das später im dritten Teil – besonders im Kapitel über die Kugeln (Kap. 3.4) – beschriebene Öffnen der stereometrischen Form entsprechen viele Werke Pomodoros den Kriterien für informelle Plastik.

2.2 Ausgewählte Werkgruppen im Einzelnen

Die in den folgenden Unterkapiteln zusammengefassten Werke verbindet ein durch gemeinsame Herstellungsverfahren gegründeter künstlerischer Ausdruck. Er soll an wenigen prägnanten Beispielen hervorgehoben werden.

2.2.1 Bleigüsse auf Gewebe

Schon in Kapitel 2.1.1 wurde die Herstellungsweise der „Osso-di-seppia“-Gussstücke kurz erläutert. Diese werden auf einen planen, meist unbearbeiteten Untergrund gelegt. So setzt Pomodoro diese flachen, fragil wirkenden Gebilde auf sanft strukturiertem Samt zu seinem ältesten dokumentierten Werk *Fecondazione* (53 RI 1, „Befruchtung“) zusammen. Die sich in einer kaum definierten „Befruchtung“ begegnenden Formen setzen sich deutlich von der Farbigkeit des Stoffes ab und sind von einer runden Linienführung gekennzeichnet.

Der ausschließlich organische Stil von *Fecondazione* stellt in den dokumentierten Werken eine Ausnahme dar. Die chronologisch folgenden haben einen härteren, fast geometrischen Charakter, wie z. B. *Uomo macchina* (54 RI 1, „Maschinenmann“), dessen Bleigussstücke nun auch Horizontale und Vertikale aufweisen. Nur die noch verbleibenden gekurvten Linien nehmen dem „Maschinenmenschen“ seinen ausschließlich technoiden Charakter.

Erst in *Macchina: omaggio a Picabia* (54-55 RI 1, „Maschine: Hommage an Picabia“) und die an Kompositionen Mondrians erinnernde *Città irradiante* (55 RI 1, „Ausstrahlende Stadt“) ist die Anordnung der Linien fast vollständig an einem Raster ausgerichtet. Die wie ein Schaltplan wirkende Hommage an Francis Picabia ist auf eine mit gebündelten Kratzern besetzte Metallplatte montiert, in die einige Zeichenformen als Rechtecke geschlagen sind.

⁴⁸ Von Umberto Ecos „offenem Kunstwerk“ ausgehend beschreibt Heinz Althöfer so eine Eigenschaft informeller Plastik. Vgl. *Informel Plastik* 2003, S. 21.

Die Komposition kombinierter ausgefüllter Flächen und Linienlabirynthen klingt stark an die Maschinenbilder Francis Picabias (vgl. Abb. 8) an, ohne jedoch die Ironie der funktionslosen Apparaturen des Vorbilds zu übernehmen.

Die häufigsten Untergründe sind behandelte Leinwände und Jutestoffe, die noch die Struktur des Gewebes erkennen lassen. Feine Metallgitter wie in *Città irradiante* (55 RI 1) bilden die Ausnahme. Die Bleigussstücke korrespondieren nicht mit dem Untergrund und gehen auch keine Verbindung mit ihm ein: Jeder Gusskomplex könnte grundsätzlich auf einer anderen Unterlage imaginiert werden.⁴⁹

In den beiden Reliefs *Paesaggio con sole in basso* (55 RI 5, „Landschaft, unten mit Sonne“) und *La luna, il sole, la torre* (55 RI 3) begegnen wir zum ersten Mal dem Themenkomplex „Kosmos“ in Form von Gestirnen: Den Naturgesetzen entgegengesetzt hängt unter einer sich an der Horizontlinie orientierenden Stadtlandschaft eine von Strahlen und Ringen gebildete Sonnenscheibe. In *La luna, il sole, la torre* sind die beiden Gestirne zum einen als eine hellglänzende, mit kreuzartigen Strahlen versehene Scheibe und zum anderen als eine Kugel zu erkennen, die am rechten Rand wie in einem astronomischen Modell mit einer Kurbel versehen ist. In beiden Werken wird das Thema Kosmos losgelöst von Naturgesetzen behandelt und entweder durch eine absurde Umkehrung der Horizontlinie oder durch ein unerwartetes, entfremdendes Einfügen eines astronomischen Apparates nun ironisiert.

Ein häufiges Thema ist die Stadtlandschaft, wie sie in einer düsteren Atmosphäre in *La città nera* (56 RI 1, „Die schwarze Stadt“) wiedergegeben wird. Die geheimnisvoll befremdlich wirkende Komposition mit antennenartigen Architekturen wird wiederum von einem bekränzten Gestirn ergänzt. Etwas weniger von technoiden Formen ist das oben schon untersuchte Relief *Orizzonte* (früher: *Paesaggio*, 56 RI 3) bestimmt. Aus Gussstücken, die an Eiszapfen, Gerippe, oder andere natürliche Formationen erinnern, werden Bäume oder sanfte Hügel Landschaften gebildet, zwischen denen rechts der Mitte gerade ein halbkreisförmiges Sonnengebirge strahlend auf- oder untergeht.

In dem auf zweifarbigem Samt gesetzten *Nutrimento solare* (56 RI 2) scheidet eine Naht den irdischen vom himmlischen Bereich. Im dem der Erde zugeordneten unteren Konglomerat vermeint man Gerippe, verwesende Pflanzen oder mineralische Formationen zu erkennen, denen sich von oben her, auf die Farbe des Abendrots gesetzt, ein durchlöcherteres Sonnengeflecht nähert, das die titelgebende Nahrung bringen könnte.

⁴⁹ *La luna, il sole, la torre* (55 RI 3) war beispielsweise auf einen Untergrund aus wenig strukturiertem Samt montiert. Anfang der siebziger Jahre tauschte der Künstler den Stoff gegen einen Jutegrund mit kräftiger Webstruktur, der die großen Flächen zwischen der Zeichnung in Vibration zu versetzen mag.

2.2.2 Reliefs mit Zementgrund

Im Vergleich zur vorher beschriebenen Gruppe zeichnen sich diese Reliefs durch die Untergründe aus Zement aus, die zum unaustauschbaren Bestandteil des Werkes werden. Die Güsse liegen nicht mehr additiv auf einem Gewebe, sondern können stellenweise eine Verbindung mit dem bearbeiteten Untergrund eingehen. Zudem verwendet Pomodoro nun zunehmend eine weitere Arbeitsweise: Gegen Ende der fünfziger Jahre werden die Reliefs mit über Holzkanten gespannten Metallfolien verstärkt. Dabei kombiniert der Künstler sie mit aus Tonmatrizen geschaffenen negativen Bleigüssen.⁵⁰

Das erste Hauptwerk, *Il giardino nero* (56 RI 6), ist aus einem labyrinthartigen Konglomerat aus graphisch und flächenhaft angelegten Gussstücken teppichartig zusammengesetzt. Über dem annähernd rechteckigen zentralen Teil, der an einen Stadtplan erinnern könnte, liegt links eine sonnenähnliche Bleigussscheibe. Ein aus dem Zementgrund modelliertes Quadrat bildet rechts dessen Gegenpart und nimmt die Grundform des Labyrinthes wieder auf. So nivelliert es nicht nur die Schwerpunkte der Komposition, sondern bringt auch wegen seiner Andersartigkeit ein inhaltlich geheimnisvolles Element in die Landschaft.

Doch nicht nur die Untergründe ändern sich. Auch die Bleigussstücke selbst verlieren ihre lockere Linienhaftigkeit und gewinnen einen dichten, flechtenartigen Zusammenhalt. Diese Tendenz wurde schon in *Orizzonte* (56 RI 3) vorbereitet. Ein typisches Beispiel für diese nun kristallin wirkenden Bleigussstücke findet sich ausgeprägt in *Estensione vegetale n° 1* (57 RI 5, „Pflanzliche Ausdehnung“). Die aus zusammengeklumpten Doppelstrichen gebildeten Güsse breiten sich wie in einem Äste- oder Wurzelgeflecht aus. Dieser Formenrhythmus setzt sich besonders deutlich im oberen rechten Teil in den Zementgrund hinein fort. Unten links scheint eine scharfkantige Erhebung das Geflecht zurückzudrängen.

Gegen Ende der fünfziger Jahre verlieren die mit der „Osso-di-seppia“-Technik hergestellten Güsse für die Reliefgestaltung immer mehr an Bedeutung: Wie im keilförmigen Mittelteil von *Orizzonte 1957 (3)* (57 RI 10) setzt Pomodoro nun aus eingeschnittenen Tonflächen gegossene Negativ-Bleigüsse ein. Mit dieser Herstellungsart ist es ihm möglich, zusammenhängende Gussstücke zu erhalten, die größer als der Umriss eines Sepiaschulps sind, und so größere Formeinheiten zu schaffen. In *Orizzonte* fügen sie sich, nur am unterschiedlichen Material erkennbar, fast übergangslos in den aufgestülpten und eingeschnittenen Zementuntergrund ein. Nun treten auch verstärkt Metallfolien in die Reliefgestaltung hinein.

⁵⁰ Anmerkungen zu dieser Technik finden sich in der Einleitung zu Kapitel 2.2.5.

In *Lo stagno: omaggio a Kafka* (57 RI 9) liegt eine schemenhafte Anordnung von schneidenartigen Bleigussstücken auf einem an mehreren Stellen angestückeltem Metallblech. In einer Diagonale zur linken oberen Ecke schließen wie Fransen längliche Keile an, deren Fließrichtung sich negativ im Zementuntergrund fortsetzt. Wegen der vielen noch zu erkennenden Herstellungsspuren wie Farbflecke, Löt Nähte oder unverputzte Armaturen bleibt das Bild unklar und prozessual. Auch der Titel hilft kaum weiter, da es nicht gelingt, dieses unspezifische Gebilde Franz Kafka oder einem seiner Werke zuzuordnen. Eventuell angedeutete Parallelen – vielleicht zu Kafkas Seelenleben oder zu dem einer seiner Figuren – bleiben sehr vage.

Ein weiterer Bezug zur Literatur findet sich im Werk *Morte per acqua - omaggio a T. S. Eliot* (57 RI 8, „Tod durch Ertrinken – Hommage an T. S. Eliot“). In der Mitte des Reliefs ist eine längliche, zerfressene Gestalt zu erkennen, die an fossile Überreste eines Fisches erinnert. *Morte per acqua* zeigt nicht nur eine beunruhigende Form auf einer leeren Fläche, sondern bezieht sich, wie der Künstler⁵¹ bestätigt, auf den 4. Abschnitt von T. S. Eliots Gedicht „The Waste Land“. Dort beschreibt Eliot in einer Anrufung der Vanitas die im Meer schaukelnde, verwesende Leiche eines Phönizischen Seemanns⁵². Somit ist dieses Werk ein Beispiel für eine literarische Bedeutungsladung einer sonst kaum lesbaren Gestalt und für eine Beschäftigung mit der Todesthematik.

In der Zeit ab 1957 entstehen auch mit rhythmisch aufgefalteten Metallfolien überzogene Bildgründe mit abbildendem Charakter wie beispielsweise *Il muro* (57 RI 42, „Die Mauer“), dessen Mauerstruktur gut erkennbar ist. Auch hinter der zweigeteilten horizontalen Lattenstruktur von *La finestra* (57 RI 30, „Das Fenster“) steht ein Objekt: Es stellt, wie der Künstler bestätigt, stark abstrahierend den Rollladen im Sterbezimmer seiner Mutter dar.⁵³ Die Horizontalstruktur, sowie der sich unten anschließende Zementgrund werden von einem durchlaufenden vertikalen Strich getrennt. Dieser Schnitt, der sich wohl auf einen Taglio Lucio Fontanas bezieht, symbolisiert den Tod als Trennendes und Endgültiges und verweist auf eine weitere Dimension hinter dem Bildgrund, die nicht nur spazial, sondern auch spirituell zu deuten ist.

⁵¹ Zum wiederholten Mal in einem Gespräch vom 18.5.2005.

⁵² „Phlebas, the Phoenician“ weist als Figur über die in den Strophen selbst proklamierte Vergänglichkeitssymbolik hinaus: Sein Tod birgt das mythische Moment des Opfers und der Erlösung in sich. In der Einleitung zu „The Waste Land“ verweist Eliot selbst auf Jessie L. Westons Abhandlung „From Ritual to Romance“ (Cambridge 1920) hin, in der sie den Tod des phönizischen Seemanns als Opfertod im Rahmen eines Fruchtbarkeitsritus sieht.

⁵³ Vgl. Pomodoro Quintavalle 1990, S. 141.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Pomodoro seine technischen Möglichkeiten erweitert und verfeinert. Zunehmend beschäftigte er sich mit literarischen Themen, die von Dunkelheit, Tod oder Scheitern handeln.

2.2.3 *Orizzonti*

Die Charakteristik der in diesem Kapitel berücksichtigten Reliefs⁵⁴ aus den Jahren 1957/58 ist eine zentrale Wölbung, deren Form häufig an Wolkenformationen erinnert. Sie wird aus Metallblechen gebildet, die über aneinander geschichteten Lattenfragmenten gezogen sind.

Pomodoro verwendet als Titel meist *Orizzonte* („Horizont“). Ein abbildender Zusammenhang mit einer Horizontlinie besteht allerdings nur im ersten Werk mit diesem Titel, der jedoch noch nicht die typischen Merkmale der späteren *Orizzonti* aufweist: *Orizzonte* 1956 (2) (56 RI 7). Ein Landschaftsgebilde mit einem auch farblich getrennten irdischen und himmlischen Bereich findet sich in der nur noch mit Fotos dokumentierten Erstmontage des Werkes (Abb. 9). Zwischen zwei wuchernden, kristallinen Landschaftsformationen erhebt sich eine gestirntartige Scheibenform, unter der sich als Trennlinie die Naht des Stoffes abzeichnet. Ein Jahr später entsteht ein vergleichbares, wenn auch einfacheres zentrales Landschaftsgeflecht in *Orizzonte* (57 RI 1) ohne jeglichen Hinweis auf eine Horizontlinie.

Die unbeschriebenen, fast ebenen Randzonen und ein verdichtetes Zentrum weisen schon auf die Erarbeitung der weiteren *Orizzonti* hin: In *Orizzonte* 1957 (5) (57 RI 37) und *Orizzonte* 1957 (6) (57 RI 38) vereinigen sich die Zeichen nunmehr ohne figürlichen Bezug zu einem leicht erhöhten, durchgehenden Grundkörper, dessen Oberfläche von verflüssigten Metallspuren bedeckt und wie in *Orizzonte* 1957 (5) von Lattenstücken hochgewölbt wird. Durch diese feinen Texturen, das geringe plastische Hervortreten und den reflektierenden Untergrund erhalten diese Werke einen lufthaften Ausdruck.

Geht die zentrale Formation hier noch eine feste Verbindung zum Bildgrund ein, reichen in vielen weiteren *Orizzonti* die Strahlen weit in den Raum hinein. Die für diese Arbeiten sehr charakteristische Struktur findet sich zuerst in *Orizzonte* (7) (57 RI 12): Unter einem Loch quellen mit einer angedeuteten vertikal-diagonalen Ausrichtung übereinander geschichtete Keilspäne über die flache untere Ebene. Diese Akkumulation koppelt sich in den folgen-

⁵⁴ Zu ihnen gehören *Orizzonte* 1957 (9) (57 RI 32), *Orizzonte* 1957 (5) (57 RI 37), *Orizzonte* 1957 (6) (57 RI 38), *Orizzonte* 1958 (1) (58 RI 14); *Orizzonte* XI (58 RI 15). Formal gesehen gehören auch folgende Werke mit abweichendem Titel dazu: *Tutto solo* (57 RI 33), *Cattedrale* (57 RI 39), *In attesa* (58 RI 9), *Erano tanti* (58 RI 20).

den Werken von anderen Formationen ab und bestimmt alleinig die gesamte Bildmitte, wobei sie stark in den Raum hinein reicht. Sie können dabei eine autonome plastische Qualität erreichen wie in *Orizzonte XI* (58 RI 15) oder noch offensichtlicher in *Orizzonte 1958 (1)* (58 RI 14). Ein weiteres typisches Beispiel ist das im Kölner Lessing-Gymnasium aufbewahrte Relief *Orizzonte 1957 (9)* (57RI 39): Aus der Mitte eines unruhig gehaltenen Bleifolienuntergrundes schieben sich in alle Richtungen ausbreitende Gespinste mit chaotisch-dunklen Kanten und hochgestellten Flächen hervor, die eher Assoziationen zum tellurischen als zum kosmisch-atmosphärischen Bereich zulassen.

Aus ursprünglich Landschaften beschreibenden Zeichenreliefs haben sich kraftvoll aus einem Bildgrund heraustretende plastische Formationen entwickelt. Da nur noch der Titel ihnen einen beschreibenden Charakter zuordnet, der malerische Befund Ähnlichkeiten zur Natur jedoch negiert, erreichen gerade die *Orizzonti* eine bemerkenswerte künstlerische Autonomie.

2.2.4 Metallreliefs

Die unter diesem allgemeinen Titel zusammengefassten Werke vereinigen teils stark figürliche, teils eher abstrakt zu lesende Reliefs, die besonders in der Materialwahl, der Variabilität und Kombination der Techniken von einer großen Experimentierfreude zeugen. Einige Reliefs weisen noch starke informale Züge auf, andere wirken wie in Metall ausgeführte graphisch-abstrakte Zeichnungen. Noch stärker als in den vorhergehenden Werken transportiert der Künstler in ihnen Fragestellungen nach der menschlichen Existenz.

Bei einigen Werken ist, wie vorher schon in *La finestra* (57 RI 30), eine starke emotionale Aufladung sowohl durch eine bedeutungsvolle Titelgebung als auch durch eine dunkle Farbigkeit des Reliefs gegeben. In der Technik den *Orizzonti* ähnlich, ziehen sich über *Il muro* (57 RI 42) und seiner Variante *Luogo di mezzanotte* (57 RI 43, „Mitternachtsort“) in einem wuchtigen Querformat schollenartig angelegte, mit Metallblech überzogene Quader. Die den gesamten Bildraum überziehenden Schichtungen vermitteln einen abweisenden, undurchdringlichen Eindruck, der nur durch wenige Einschübe wie kurze Schrägen, farbige Kupferstreifen und spinnenartige Drahtgebilde aufgelockert wird. Die von der vorherrschenden grauen Farbigkeit der Mauerstruktur und den unheimlich anmutenden insektoiden Einsprengseln erzeugte Atmosphäre der Bedrohung wird vom Titel unterstrichen, der das Bild eines miternächtlichen Ortes definiert. Die umseitige Widmung an den dänischen Philosophen Kierkegaard, den Pomodoro in den fünfziger Jahren neben anderen Autoren sehr intensiv gelesen hat, erweitert die Deutungsschichten: Mitternacht ist neben dem Morgen die Tageszeit

in der die kierkegaardschen Helden ihre Tagebücher und Notizen verfassen.⁵⁵ Deren angstvoll subjektive Seelenstimmung scheint sich in dem Werk widerzuspiegeln. So fügt sich bruchlos die Aussage des Künstlers ein, dass für ihn der Nexus von *Luogo di mezzanotte* und Kierkegaards Philosophie der Zustand von Angst ist.⁵⁶ Obwohl er nicht ausdrücklich die am häufigsten gelesene Schrift des Dänen („Der Begriff Angst“ von 1844⁵⁷) heranzieht, ist der Verweis auf sie zwingend. Die Reduktion der Nähe zu Kierkegaard auf einen einzelnen, wenn auch grundlegenden Gefühlszustand zeigt, wie wenig Pomodoro einen philosophischen Prozess illustrieren will, als vielmehr eine psychologisierende Darstellung der negativ-emotionalen Seite der unversöhnten menschlichen Existenz, die durch Schuld, Verzweiflung und Angst charakterisiert ist.⁵⁸

Wie in den *Orizzonti* beobachtet, wird das plastische Zentrum von einem sich über den Bildgrund erhebenden Volumen gebildet. In weiteren Reliefs steigert Pomodoro die Wirkung, indem er das plastische Geschehen in und über einem massiven Quader stattfinden lässt, Rhythmik vermeidet und sie durch asymmetrische Kompositionen ersetzt. Beispiele für solch ein Durchdringen mehrerer Ebenen finden sich in *Nascita di Venere* (58 RI 8, „Die Geburt der Venus“) und *Sortita* (57 RI 31, „Ausgehen“). Den Geburtsprozess aus einer bewegten Materie schafft Pomodoro, indem er eine Verklumpung keilförmiger Plättchen aus einem massiven Block tief herausquellen lässt, um sie oben links in einer Splitterform fast aufzulösen. So versetzt er nicht nur das Gebilde in Bewegung, sondern betont ebenfalls die gesteigerte Raumdurchdringung der Ebenen, die allerdings bei der heutigen Aufhängung in Untersicht kaum zur Geltung kommt.

In *Sortita* kündigt sich ein Prinzip an, das sich in sehr vielen späteren Plastiken finden wird, die auf stereometrische Grundkörper aufbauen. Schon hier findet sich eine Unterhöhung des Untergrundes, an dessen aufgerissener Kante die Kraft zu spüren ist, welche die verklumpten Kantstäbe herausdrückt. Ähnliche Abrisskanten finden sich in den *Sfere*, aus deren Innern eine informelle Struktur aus Zahnreihen und Streben hervordringt (s. Abb. 10).

⁵⁵ So scheint Kierkegaard u. a. unter seinem Synonym Frater Taciturnus besonders zur Zeit der Mitternacht in eine deprimierte und verzweifelte Stimmung zu verfallen.

⁵⁶ Der Künstler im Gespräch mit der Verfasserin am 14.03.2003.

⁵⁷ In der Diskussion der fünfziger Jahre war gerade dieses Werk sehr präsent. So bringt z. B. Giulio Carlo Argan die Kierkegaardsche Auffassung der Existenz als „Krankheit zum Tode“ („malattia mortale“) als determinant in der Kunst von Pollock und Wols zur Sprache (vgl. Giulio Carlo Argan: „Salvezza e caduta nell'arte moderna“, in: *Il Verri* 3-61, S. 40). Auch als Vorläufer des Existenzialismus beeinflussten die Werke Kierkegaards in den fünfziger Jahre viele Zeitgenossen.

⁵⁸ Die Vorsicht, einen Bildinhalt nicht auf ein konkretes Gedankengebilde Kierkegaards zu beziehen, teilt auch Guido Ballo, Weggefährte Pomodoros seit Jahrzehnten. Er weist darauf hin, dass Pomodoro Kierkegaard in seiner Eigenschaft als präexistenziellen Philosophen schätzt, der die Bedingtheit des Menschen zu seinem großen Thema macht (vgl. Pomodoro Scritti 2000, S. 125).

Reliefs wie *L'inizio del tempo* (58 RI 6, 58 RI 7, „Anfang der Zeit“) oder *La farfalla del tempo* (58 RI 4, 58 RI 5, „Der Schmetterling der Zeit“) erscheinen mit ihren abgegrenzten Flächen und klarem Aufbau wie eine in Metall übertragene Zeichnung. Wie Planetenbahnen schieben sich die Kreissegmente des *L'inizio del tempo* gegeneinander. Zwischen ihnen tritt eine mit einem Schweif versehene, mattglänzende Halbkugel aus der oberen Wölbung hervor. Das Spiel der Kreise und Ellipsen einerseits und die unterschiedliche Farbigkeit andererseits erzeugen eine kosmisch-majestätische Bewegung. Der im Titel angesprochene, am Anfang der Zeit stehende geräuschvolle Urknall wird durch die stille Fragestellung nach unserer Herkunft ersetzt, jedes Chaos durch eine klare Linienführung vermieden. Auch in *La farfalla del tempo* (58 RI 4, 58 RI 5) stellt Pomodoro die Frage nach der, in die Zeit eingebundene, menschliche Existenz. Er versinnbildlicht sie durch die schon in der Antike mit der Seele verbundenen Figur des Schmetterlings, der zwischen den nur ausschnitthaft abgebildeten kosmischen Vorgängen hilflos erscheint.⁵⁹

Stellvertretend für andere Reliefs mit rhythmischen Auffaltungen sei nun *Successioni del tempo* (59 RI 9, „Zeitabfolgen“) angeführt. Das Relief erzielt seine Wirkung durch einen vertikal angeordneten Wechsel dunkler Bleifelder und heller verzinkter Eisenblechflächen. An den Übergängen der einzelnen Zonen finden sich polyfokal reflektierende Bänder aus zusammengelöteten Messingstäbchen, die zu einem irisierenden Charakter des Werkes beitragen. Von rechts an gelesen entsteht regelrecht eine Verdichtung der dunklen Flächen, in der gemäß Titel eine zeitliche Dimension erkennbar werden soll. Dieses auffällig rhythmische Werk erinnert an ein Musikstück. Der Titel jedoch suggeriert einen eher philosophischen Hintergrund, der allerdings nicht dem musikalischen widersprechen muss.⁶⁰ Mit den großzügigen stimmigen Strukturen und der klaren Rhythmik sind die Reihungen dieses Reliefs formal mit zeitgleichen Arbeiten des Informel vergleichbar, auch mit Werken wie dem von Zoltán Kemény (vgl. auch Abb. 7).

⁵⁹ Diesen Vergleich erläutert Pomodoro der Journalistin Grazia Livi ausführlich. Vgl. Grazia Livi: „Arrabiati in fonderia“, in: „L'Europeo“ (Milano), 26.6.1960 S. 47.

⁶⁰ So entfaltet sich für Sören Kierkegaard, der auf Hegel aufbaut, sinnliche Genialität nicht „in einem einzigen Moment, sondern in einer Sukzession von Momenten“ (siehe Kierkegaard Entweder Oder 1988, S. 69), die allein die Musik leisten kann. Auch an weiteren, eher theologisch orientierten Kernstellen seines Werkes, verwendet er den Begriff der Zeitsukzession. – Auch für Henri Bergson, der auf Aristoteles aufbaut, ist die Zeit eine quantitative Sukzession, in der sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft durchdringen.

2.2.5 Geheimnisvolle Landschaften, undechiffrierbare Tafeln: *Tavole* und *Bassorilievi*

Neben der „Osso-di-seppia“-Technik wird für Pomodoro seit Mitte der fünfziger Jahre die in der Bildhauerei weitverbreitete Technik des Negativabdruckes entscheidend: Die im Folgenden beschriebenen Reliefs werden zunehmend unter der Verwendung von Metallabgüssen von einer weichen Tonfläche hergestellt. Dafür bereitet der Künstler eine plane Fläche aus Modellierton vor, in die er mit Messer, Sticheln oder selbstgefertigten Werkzeugen negativ Muster und Zeichen gräbt. Dieses Stück wird meist mit Blei ausgegossen, und überarbeitet, um dann später als Edition in Bronze vervielfältigt werden zu können. So entstehen auch später in Gips die Originalmodelle für die Großreliefs und Teile seiner Rundplastiken.⁶¹

Wie er wenden auch viele Künstler der Nachkriegszeit in Italien diese Technik an. Zu ihnen gehört Umberto Milani, dessen Wandplastik für die Triennale 1954 Pomodoro sehr beeindruckten.⁶² Milani, den Eduard Trier für den wohl bedeutendsten „Vertreter des Informel in der Plastik“⁶³ bezeichnet, zielt jedoch nicht auf eine glatte Lineatur, sondern gibt Sand hinzu, der dem informellen Ideal des rauen, noch dem Ursprung verhafteten Materials verpflichtet ist. Neben Pomodoros Bruder Giò wendet auch der in Italien lebende japanische Bildhauer Kengiro Azuma diese Negativtechnik an. Bei vielen seiner Werke erkennt man noch deutlich die Abdrücke der unbehandelten Holzlatten in der fertigen Plastik.⁶⁴ Auch außerhalb Italiens findet diese Technik Anwendung, z. B. bei Henry Moore (vgl. Abb. 11) oder Eduardo Paolozzi (Abb. 12).⁶⁵

Zuerst verwendet Pomodoro den Negativguss in den *Tavole*. Eine kleinere Untergruppe wird aus den *Tavole dell'agrimensore*⁶⁶ gebildet, eine weitere aus den *Tavole dei*

⁶¹ Sam Hunter beschreibt die Technik genau und illustriert sie mit aussagekräftigen Fotos vom Herstellungsprozess der *Triade* (79 SC 3), für den die Tonschicht in einer Halbröhre ausgestrichen wird. Vgl. Pomodoro Hunter 1982/108-116, S. 106; wieder aufgenommen in: Pomodoro Hunter 1995, S. 98-107.

⁶² Vgl. Pomodoro Quintavalle 1990, S. 31. – Bei Quintavalle findet sich auch eine Abbildung, die zeigt, wie Pomodoro Texturen in eine feuchte Tonfläche eindrückt (siehe S. 35).

⁶³ Vgl. Trier Plastik Informel 1987, S. 286.

⁶⁴ Ein besonders eindrucksvolles Beispiel hierfür findet sich in dem Werk MU S/57 (67x32x5cm), Bronze, (Abb. Scultura astratta Milano 1997, o. S.).

⁶⁵ Beispiele finden sich z. B. bei Henry Moore (vgl. Abb. 11): Zur Herstellung der Maquette „Upright Motive: Maquette No. 1“, die später als „Wall Relief“ im Bouwcentrum in Rotterdam (1956, LH 375, Backstein, 1920 cm lang) ausgeführt wurde, drückte Henry Moore ganz offensichtlich Lochbänder und andere Gegenstände in Tonerde, ritzte Schraffuren ein und formte einen Negativabguss ab. – Für die meisten in den fünfziger Jahren entstandenen Plastiken setzt auch Paolozzi die durch Abdruck entstandenen Flächen zu figürlichen Bronzeplastiken wie „Greek Hero“ (vgl. Abb. 12) zusammen.

⁶⁶ Zu dieser Gruppe gehören folgende Werke: 57 RI 23, 57 RI 24, 57 RI 25, 57 RI 41, 57 RI 44, 57 RI 47, 57-58 RI 3, 58 RI 10, 58 RI 14. Die *Tavola dell'agrimensore* (58 RI 12) gehört der Titelgebung des Künstlers folgend auch zu diesen Werken, jedoch soll sie hier nicht behandelt werden, weil sie formal eher zu Werken von der Art der *Orizzonti* zählt.

*signi*⁶⁷. Die Tafeln der etwas kleineren Gruppe der *Tavole del matematico*⁶⁸ erinnern entfernt an antike Recheninstrumente wie den Abakus. Die Thematik der *Tavole dei segni* ähnelt sehr jener der *Tavole della memoria*⁶⁹, als dessen Hauptwerk die *Grande Tavola della memoria* (59-65 RI 1) anzusehen ist.

In der ersten *Tavola dell'agrimensore* (57 RI 23)⁷⁰ ist schon die Urform der Werke dieser Gruppe vorgebildet: In der unteren Hälfte richtet sich ein von mehreren Einkratzungen umzirkeltes ovoides Geflecht auf. Die oberen Bahnen sind ruhig gehalten und lenken die Konzentration auf die Bewegtheit im unteren Bereich. Dieser Aufbau findet sich im reifsten Werk (58 RI 14) dieser Gruppe wieder, in dem die Ausführung des oberen Teiles in Material und Musterung variiert. Schwere Blei- oder Zinkblechfaltungen drücken nun die Eiform in die Tiefe zurück. Ein Ei steht nicht nur in Volksbräuchen bis in die heutige Zeit ähnlich wie ein Samenkorn für aufkeimendes Leben und Fruchtbarkeit. In dem Relief wird das Wachstum von den schweren oberen Schichten unterdrückt. Die stilistische Nähe mit dem Relief *Il seme* (57 RI 19) unterstützt diese Lesart.

Die gleichartige Technik verbindet die *Tavole dei segni*⁷¹: Anfänglich bleibt in dieser Werkgruppe der länglich-ovale Umriss des Sepiaschulps in den verwendeten Bleigussstücken präsent. Diese werden zunehmend in Strukturen eingebettet, die mit der Negativtechnik aus Tonerde entstanden sind. So werden sie in *Tavola dei segni 1957 (2)* (57 RI 44, „Tafel der Zeichen“) schon von Strukturelementen flankierend ergänzt, die durch Abguss von Schnitten in Tonerde entstanden sind. Die Reihung von Rechtecksüberlappungen unter dem oberen mittleren Sepiaguss ähnelt Architekturornamenten wie dem Zahnfries, bzw. dem Deutschen Band. Die im oberen Teil freibelassene Bleifläche bringt Ruhe in die rhythmische Abfolge der

⁶⁷ Zu dieser Gruppe gehören folgende Werke: 58 RI 16, 58 RI 17, 58-59 RI 3, 59 RI 4, 59 RI 5, 59 RI 6, 59 RI 7, 59 RI 11, 59 RI 12, 60 RI 15, 60 RI 17, 60 RI 18, 60 RI 19, 60 RI 20, 60 RI 29, 60 RI 30, 60 RI 32, 61 RI 3, 61 RI 8. - Die Gruppeneinteilung, die nur dem Kriterium des Titels folgt, ist nicht scharf genug: Folgenden Werke sind ebenfalls mit *Tavola dei segni* betitelt, ihnen fehlen aber spezifische Merkmale dieser Gruppe, könnten sich unter die anderen *Bassorilievi* einordnen (vgl. 61 RI 13, 61-62 RI 3, 62 RI 1, 62 RI 9, 74 RI 6) und sollen deshalb an dieser Stelle nicht behandelt werden. Andere Werke wie *Studio* (57 RI 40) oder *Bassorilievo* (57 RI 45) sind vom Künstler mit anderen Titeln bedacht worden, obwohl sie den formalen Kriterien zur Einordnung in diese Gruppe entsprechen würden. Bei einer nochmaligen Revision des Archivs wäre die Überprüfung zu einer konsequenteren Titelgebung ratsam.

⁶⁸ Vgl. 60 RI 21, 60 RI 28, 61 RI 9, 61 RI 10.

⁶⁹ Vgl. 60 RI 1, 61 RI 2.

⁷⁰ Der Titel („Tafel des Landvermessers“) erlaubt mehrere Anspielungen: autobiographische, denn Pomodoro ist Geometer, der ebenfalls Land vermisst, und literarische: Auch der Protagonist „K.“ im „Schloss“ von Pomodoros bevorzugten Autor Franz Kafka ist Landvermesser. Ihm gelingt es nicht – ähnlich wie der ovoiden Form in der Tafel – in den oberen Bereich, dem Schloss vorzudringen.

⁷¹ Folgende Werke führen den Titel „*Tavola dei segni*“: 57 RI 25, 57 RI 41, 57 RI 44, 57 RI 47, 58 RI 16, 58 RI 17, 58-59 RI 3, 59 RI 4, 59 RI 5, 59 RI 6, 59 RI 7, 59 RI 11, 59 RI 12, 60 RI 15, 60 RI 17, 60 RI 18, 60 RI 19, 60 RI 20, 60 RI 29, 60 RI 30, 60 RI 32, 61 RI 3, 61 RI 8, 61 RI 13, 61-62 RI 3, 62 RI 1, 62 RI 9, 74 RI 6

Bleigussstücke. In vielen weiteren Werken wie *Tavola dei segni* 1957 (3) (57 RI 47) tritt diese Beruhigung zugunsten des nun entfernt an ein Teppichmuster erinnerndes bildcharakterisierendes Prinzip der „Tagli d’infinito“⁷² zurück, das durch bildüberspannende geometrische Strukturen im Wechsel mit Bleigussstücken und deren Varianten gebildet wird. Damit ist auch das Fehlen eines klaren bildnerischen Schwerpunktes verbunden, der nicht mehr als noch in den *Tavole dell’agrimensore* die Blicke des Betrachters anziehen und bündeln konnte.

Die Entwicklung der drei Werke *Tavola della memoria* (60 RI 1, 61 RI 2) bzw. *Grande tavola della memoria* (59-65 RI 1, „Große Gedächtnistafel“)⁷³ steht in enger Verbindung mit den *Tavole dei segni*, da sie ein ähnliches Kompositionsprinzip verbindet: Inseln mit zeichenhaften, informellen Gebilden, Texturen aus Negativguss, oder auch Abgüsse realer Gegenstände beherrschen teppichartig, an einem Raster orientiert, die Bildfläche. Wo bei den *Tavole dei segni* die Leisten und friesartigen Elemente als Verbindung dienen, fehlen sie hier und der Untergrund wird zwischen den Feldern sichtbar.

Parallelen in der Komposition einzelner Reliefs finden sich zu Paul Klees „Teppich der Erinnerung“ (Abb. 14), einer Ölfarbezeichnung von 1914, die Klee nachträglich altern ließ.⁷⁴ Vergleichbar sind sowohl Grundformen wie Dreiecke, Kreise und Quader, die sich in eine unsichtbare Gitterstruktur einfügen und so einen „Teppich“ bilden, als auch die Vorliebe für eine Rahmung und die Strukturierung durch leere Flächen. Letztlich verbindet beide Werke die durch Titel evozierte Thematik der Erinnerung.

Die angewendete Technik bildet eine direkte Verbindung zur philosophisch-literarischen Beschreibung des Gedächtnisses in der Antike: Noch stärker als in den *Tavole dei segni* arbeitet Pomodoro in den *Tavole della memoria* mit Abgüssen von einer glattgestrichenen Tonmasse, die man mit Abdrücken in einer Wachstafel vergleichen kann. Solch eine Technik nutzt nicht nur Platon, um Gedächtnisspeicherung zu illustrieren.⁷⁵ In der Seele des Menschen befindet sich als Geschenk der Mutter der Musen Mnemosyne eine Tafel aus Wachs. In diese Tafel wird mit Hilfe der Wahrnehmungen und Gedanken das zu Memorierende hineinge-

⁷² Dt. = „Schnitte aus dem Unendlichen“. Guido Ballo führt diesen Begriff 1962 mit ausdrücklichem Bezug auf die Werke Pomodoros im Ausst.-Kat. „Continuità“ ein (vgl. Continuità 1962, o. S.). Das Bildgeschehen soll nicht durch den engen Rahmen des Werkes begrenzt werden, sondern vom Betrachter ergänzt als unendlich erweitert vorgestellt werden. Die Plastik zeigt einen fast beliebig gewählten Ausschnitt. – Andere Kritiker übernehmen diesen Begriff, z. B. Italo Mussa in: Pomodoro Firenze 1984, S. 12. – Auch Pomodoro benutzt diese Bezeichnung zur Interpretation seines Werkes (vgl. Abb. 13).

⁷³ Weitere Anmerkungen zu diesen Werken im Kap.: 4.5.

⁷⁴ Vgl. Charles W. Haxthausen: „Zwischen Darstellung und Parodie: Klees ‚auratische‘ Bilder“ in: Klee Kunst und Karriere 2000, S. 10-26.

⁷⁵ Folgende Ausführungen sind dem Dialog Sokrates mit Theätet entnommen, vgl. Platon Theätet 1993, S. 111f [191c-e]. – Vergleichbare Betrachtungen über eine weiche Wachsschicht, die Erinnerungsspuren hinterlässt, finden sich z. B. auch beim vielgelesenen Platon-Schüler Aristoteles (vgl. Über die Seele II, 12, 424a17ff).

drückt. Der Vorgang entspricht „dem Abdruck von Zeichen der Siegelringe“.⁷⁶ Die wächserne Schicht der Tafel bei Sokrates ist mit dem ersten Herstellungsschritt der *Tavole* vergleichbar: dem Eindringen in den feuchten Ton. Ebenso wie Sokrates benutzt auch Pomodoro den Begriff „Zeichen“, um das Wesen der Abdrücke zu umschreiben. Pomodoros *Tavole della memoria* können wie ein Bild der wächsernen Gedächtnistafeln gelesen werden, mit deren Hilfe der Rhetoriker sich an eine Historie erinnern kann, die aber für den Uneingeweihten unverständlich bleibt.

2.2.6 Ausblick: Monumentale Reliefwände

An den Dimensionen der *Grande tavola della memoria* (59-65 RI 1) mit einer Höhe von über zwei Metern und einer Breite von über drei zeichnet sich schon die Abkehr vom intimen Bildformat hin zu einem zunehmend vergrößerten Relief ab, das häufig mit seinem architektonischen Umfeld korrespondiert.

Vom Kompositionsprinzip her bleiben viele der Großreliefs dem der *Tavole* oder der frei gestalteten Reliefstudien verpflichtet. Wie im *Bassorilievo Amada* (78-79 RI 1) kann die, die Kontraste ausgleichende, Komposition von einem durchgehenden Rhythmus repetierter Formelemente bestimmt sein, die auf externe Architektur Bezug nimmt, indem sie die Kippbewegung der Glasfassade zitiert.

Nun kann auch das Großrelief selbst zum Architekturelement werden: Die Teile von *Moto terreno solare* (89-94 PR 1) sind als Wände der funktionalen Kastenarchitektur dem Restaurant vorgelagert, sodass sie selbst wie dessen Bestandteil erscheinen. Die fünfteilige Paraventskulptur nimmt die vom Künstler gerne verwendeten Formen der Kugel, einer keilförmigen Pyramide und einer Spirale auf, indem er ausponderierte Gegensatzpaare wie offen und geschlossen, aufwärts und abwärts oder kantig und rund schafft. Mit diesen archaisch-kosmischen Universalformen bietet es dem Betrachter ein leicht rezipierbares Spektakel ohne in den Details jedoch wirklich lesbar zu sein.

Auf den ersten Blick kaum vermutet, dient auch antike Architektur Pomodoro als Inspiration, wie in *Murale in movimento* (83-84 RI 1), dem Relieftwurf für die Wand einer Teigwarenfabrik. Das schmale Band wird durch lockere, schräg oder aufrechtstehende Gruppierungen von sich über die gesamte Höhe ziehenden Keilstäben gegliedert. Viele dieser pfeilartigen Keile scheinen auf die rechts der Mitte angeordnete Kreisform hinzulaufen, die

⁷⁶ Ebenda, S. 111.

Pomodoro als Rad deutet, das sowohl für Leben steht als auch die Welt in Bewegung hält.⁷⁷ In diesem Kontext stehen die Zeichen für das Ineinandergreifen industrieller Produktionsprozesse. Die angedeutete repetitive Struktur sowie die Verwendung von graphischen Elementen lässt allerdings auch einen skriptoralen Hintergrund vermuten, der vom Künstler bestätigt wird: In dem *Murale* finden sich die Eindrücke wieder, die er vor der seitlichen Tempelumfassungsmauer in Karnak gesammelt hat (Abb. 15).⁷⁸ Sie berichtet in Hieroglyphen und wenigen figürlichen Darstellungen über den Sieg Ramses II. über die Hethiter in Syrien. Dem Künstler geht es dabei weniger um die Verarbeitung von statisch angelegten Darstellungen auf Tempelwänden oder gar um eine wörtliche Übernahme ägyptischer Hieroglyphen oder Figuren,⁷⁹ sondern um „un racconto che correva davanti agli occhi“.⁸⁰ Im Vorbeigehen entwickelt sich aus den undechiffrierbaren Zeichen eine abstrakte Erzählung ohne konkreten Inhalt, die auf die maschinelle Produktion der dort hergestellten Teigwaren anspielen soll.

Doch nicht nur Werke der ägyptischen Kultur inspirieren Pomodoro zu Großreliefs, sondern auch Werke der italienischen Kunstgeschichte. *Le Battaglie* (95 RI 1) ist neben dem Werk *Movimento in piena aria e nel profondo* (96-97 RI 1, „Bewegung in der Luft und in der Tiefe“) sein imposantestes Relief der neunziger Jahre. Das freie Werk entstand als Hommage an den Renaissancekünstler Paolo Uccello⁸¹ und verweist mit seinem Titel auf dessen Hauptwerk, den dreiteiligen Gemäldezyklus der Schlacht von San Romano (um 1450, vgl. Abb. 16). Die gesamte breite Fläche des Reliefs ist von mehreren bis zu handbreit in den Raum hineinragenden Keil-, Pfeil- und Dreiecksformationen überzogen, die sich zu keiner Hauptrichtung formieren und so eine heftig-chaotische Kampfhandlung evozieren. Als einziges Moment der Beruhigung durchzieht ein teilweise von schmalen Keilen durchstoßenes Band die obere Hälfte des Reliefs.

⁷⁷ Vgl. „Perché la ruota è moto, è vita. È lei a far funzionare il mondo“, Marozzi 10.10.84.

⁷⁸ In den Erklärungen zum Barilla-Projekt (vgl. z. B. Marozzi 10.10.84) spricht Pomodoro von einer Mauer, die – wie ihm von einem einheimischen Führer erklärt wurde – den Sieg einer „Königin“ über die Türken in Luxor feiere. Über Jahre konnte der Künstler dieses Mauerstück nicht identifizieren, konnte sich jedoch in einer Skizze noch grob an die Lage erinnern, mit deren Hilfe die Verfasserin die Hieroglyphenwand als identisch mit der südlichen Umfassungsmauer Ramses II. vom Amun-Tempel in Karnak recherchierte. Pomodoro hat die Mauer im Winter 2004 auf der Abbildung als eine Inspirationsquelle wiedererkannt.

⁷⁹ Ägyptische Formen und Architektur spiegeln sich weniger in den eigentlichen Skulpturen wider, sondern hauptsächlich im Bühnenbild, und dort erwartungsgemäß in den Arbeiten zu dem in Ägypten angesiedelten Drama Ahmad Shawquis „La passione di Cleopatra“ (vgl. z. B. Pomodoro Cantù 2003, S. 48ff). Dort verarbeitet er neben Pyramiden und Obelisken auch die typische Form ägyptischer Pylone (vgl. bes. ebenda, S. 52f).

⁸⁰ „Eine Erzählung, die vor den Augen herläuft“, vgl. Marozzi 10.10.84.

⁸¹ Heute ist der Zusatz „Omaggio a Paolo Uccello“ nicht mehr Bestandteil des Titels. Zur ersten Ausstellung wurde eine Pressemitteilung des Künstlers veröffentlicht, in der er das Relief Uccello widmet.

Ein bildbeherrschendes Thema in den Werken beider Künstler sind die „Lanzen“. Bei Uccello sind sie dramatisches Element und konstruieren eine durchdachte Perspektive. Sie sind gut vergleichbar mit Texturen aus spitzen Elementen, die sich bei Pomodoro in Form von zahlreichen, in dramatischen Aktionsgruppen angeordneten Graten und länglichen Keilen finden.⁸² Weitere Entsprechungen finden sich zwischen dem unregelmäßigen, sich über die gesamte Länge in Pomodoros Relief ziehenden Band und der schmalen Rosenhecke im Gemälde der Londoner Nationalgalerie.⁸³ Auch diese teilt in vergleichbarer Höhe unterschiedliche Bildebenen voneinander. Aufgrund des Querformates bei Pomodoro bietet sich ein weitaus schlüssigerer Vergleich zu einem anderen Werk Uccellos an: „Die Jagd“ (um 1465/70, Abb. 17). Dessen Komposition zeigt über die bisher verglichenen Merkmale hinaus frappierende Übereinstimmungen: Das sich durch das Pomodoro-Relief ziehende Band findet seine Entsprechung in dem von den Stämmen der Bäume an einigen prominenten Stellen durchschnittenen Dunkel des Waldes.

In dem für die Banca d'Italia entstandenen Großrelief *Rilievo „Movimento in piena aria e nel profondo“* (96-97 RI 1) vollzieht sich in barocker Ornamentik und Dynamik ein kosmisches Spektakel. Beide konkaven Hälften werden jeweils von einer Kreisform beherrscht, die linke von einer vollständigen, seitlich von pfeilartigen Strahlen berührten Scheibe, die rechte von einem futuristisch in mehreren Bögen zerstückelten Wirbel, der auf der Unterseite von einem kleineren, fragmentierten Kreis flankiert wird. Die Ausführung der linken Kreisform erinnert an eine Sonnenscheibe,⁸⁴ über deren Strahlen neue Sterne oder Planeten zu entstehen scheinen. Der Untergrund der rechten Hälfte ist weniger strukturiert und lässt die zentralen Wirbel destruktiv erscheinen.⁸⁵ So verbindet das Relief die Pole, zwischen denen sich die Existenz bewegt: Chaos und Ordnung sowie Geburt und Destruktion.

In der Thematik schließen die monumentalen Reliefs an Werke der fünfziger Jahre an: Kosmische Bezüge wie auf die Sonne finden sich seit Beginn des Schaffens, z. B. im Relief

⁸² Hier ist nicht nur das Vorbild Uccellos spürbar, sondern auch wieder der übermächtige Einfluss Paul Klees. In seinen kunst-pädagogischen Beiträgen hat sich Klee ausführlich mit dem Pfeil beschäftigt. In seiner Malelei materialisiert er eine physische, kaum darzustellende Kraft z. B. der Elemente. Die Keile bei Pomodoro übernehmen diese symbolhafte Funktion der Pfeile Klees: Sie zeigen Kraft und Richtung des Schlachtengetümmels an und sind Träger der eigentlichen Dynamik des Reliefs.

⁸³ Die Schlacht von San Romano: Niccolò da Tolentino als Anführer der Florentiner, Tempera auf Holz, 181 x 320 cm, London, National Gallery (Inv.-Nr. 583).

⁸⁴ Vgl. auch *Bassorilievo „Sole“* (95 RI 5), *Bassorilievo „Sole“* (95 RI 7).

⁸⁵ Ähnlichkeiten zur Sonne und kosmischen Chaos sind nicht zufällig: Die erste Idee geht aus der Wandgestaltung hervor, die Pomodoro 1981 für eine Luxusjacht entwarf: Das Bildprogramm bezog sich auf den Zodiakus und sah pro Raum die Darstellung eines Sternkreiszeichens vor. Die aus diesem Entwurf für *Movimento in piena aria e nel profondo* übernommene Wand soll auf Wunsch des Auftraggebers im rechten Teil die Sonnenscheibe darstellen, im linken den Urknall.

La luna, il sole, la torre (55 RI 3) oder in den Planetenbahnen von *L'inizio del tempo* (58 RI 6). Auch Bewegung ist ein durchgängiges Thema. Nun entwickeln die Reliefs eine über die Fläche hinausweisende Dynamik (siehe besonders den rechten „Urknall“-Teil von *„Movimento in piena aria e nel profondo“*), die in den ersten Werken noch nicht zu erahnen war. Auch die in Werken wie *La finestra* (57 RI 30) auf eine Episode begrenzte Erzählung breitet sich nun in einer epischen, abschreitbaren Länge aus, die Raum lässt, komplexe Schlachten-gemälde (*Le battaglie*) oder Arbeits- und Lebensbedingungen (*Murale in movimento*) zu beschreiben.

2.2.7 Rundplastiken des Frühwerks

Einen kleinen Teil des Werkes in den fünfziger Jahren nehmen die auf Mehransichtigkeit angelegten Rundplastiken ein, mit denen der Katalogteil der Skulpturen beginnt. In ihnen erprobt Pomodoro metallverarbeitende Techniken wie Schweißen und Löten und sucht Wege, sich von der Zweidimensionalität des Reliefs zu lösen.

Die Einordnung einiger Rundplastiken der fünfziger Jahre gestaltet sich durch deren unbekannten Verbleib und die Beschränkung auf zum Teil schlechtes, fast ausschließlich schwarzweißes Abbildungsmaterial häufig als schwierig. So lässt sich kaum die Plastizität der *Scultura in ferro* (54-55 SC 1, „Eisenplastik“) erkennen. Sie ähnelt mit ihrem Wechselspiel von gefüllten geometrischen Flächen und linearen Formationen, an deren Ende meist ein Elementarzeichen wie Dreieck oder Kreis gesetzt ist, zeitgleichen Reliefs wie beispielsweise *Paesaggio con sole in basso* (55 RI 5). Die dort fein ausformulierten Wechselbeziehungen von linearen Zeichnungen, Texturen und ausgefüllten Flächen sind in der *Scultura in ferro* sehr vereinfacht, was an der groben Schweißtechnik liegen mag.

In dem wenig später entstandenen reliefartigen *Croce* (55 SC 1, „Kreuz“) besetzen wiederum Zeichen wie Kreise, Pfeile oder Bögen die Enden von gitterartig zusammengesetzten Stäben und schmalen Blechen, welche die Form eines Kreuzes bilden. Diese Art der Linienbegrenzungen hat der Künstler schon in seinen Zeichnungen entwickelt (vgl. z. B. Abb. 2). Die sich im oberen Teil und im Zentrum verdichtenden Flächen werden nun von einem grobmaschigen Metallgitter unterfangen, die der Komposition einen Zusammenhalt gibt, indem sie die senkrechten Verknüpfungen der Eisenstäbe aufnimmt. Die Verwendung von deutlich erkennbarem Maschendraht findet sich beispielsweise schon bei Künstlern des Futurismus wie Gino Severini, der in seiner reliefartigen Collage „Das industrielle Zeitalter“ von

1915 (Abb. 18) neben Zahnrädern und Wellpappe ein Drahtnetz als Materialkontrast und als Hinweis auf industrielle Fertigungsprozesse einfügt. Picasso füllt in seiner Figur des „L’orateur“ von 1937 die noch sichtbare Maschendrahtstruktur mit Gips aus, um einen „Zusammenklang unterschiedlicher Materialien“⁸⁶ zu erzeugen. Schon in seinen Reliefs, beispielsweise in *Città irradiante* (55 RI 1), hat Pomodoro ein über das gesamte Format gezogene feinmaschige Gitternetz als Untergrund für seine Bleigussstücke verwendet. Benutzt er es dort lediglich als Kontrast zu den übrigen Bildelementen, bekommt der Draht in *Croce* eine Bedeutung, die über diese Funktion hinausgeht, denn sie unterlegt die Stellen der Plastik, wo in Kreuzesdarstellungen der Korpus zu erwarten wäre. Damit gelingt es ihm, ähnlich wie Picasso, mit Hilfe des industriell vorgefertigten Materials „eine höhere Wirklichkeit zu schaffen“.⁸⁷

Das hier schon ausgebildete Wechselspiel von leeren und gefüllten Flächen im Raum findet sich noch ausgeprägter in *Costruzione irradiante* (55 SC 4, „Ausstrahlende Konstruktion“). Von drei Stäben ausgehend baut sich eine schlanke, gerüstartige Konstruktion additiv nach oben auf. Zwischen den in vier Richtungen des Raumes weisenden Drähten bilden sich Rechtecke und Quader, die leer bleiben, oder mit kleinen Eisenplatten ausgefüllt sind. Industriell anmutende Scheibenelemente lockern an wenigen Stellen die kubische Komposition auf. Die an einem Käfig orientierte Ausrichtung der Stäbe geometrisiert die Plastik. Ein zu starker technoider Eindruck wird durch den Verzicht auf eine präzise rechtwinklige Verarbeitung und einen unregelmäßigen Abstand in Kombination mit der unterschiedlichen Länge der Stäbe verhindert. Fausto Melotti hat schon in den dreißiger Jahren mit Kugel- und Scheibenformen gearbeitet, die er in die Gitterkonstruktion beispielsweise der „Scultura n. 21“⁸⁸ gesetzt hat. Auch er arbeitet mit leeren Gefachen, die er nicht ausfüllt, sondern mit gewölbten Bändern lediglich begrenzt: So wird in „Scultura n. 25“⁸⁹ die Leere zum bestimmenden plastischen Thema. Ähnliche Ergebnisse erzielten in dieser Zeit die Abstrakten aus Como (vgl. auch Abb. 19).⁹⁰ Im Vergleich zu seinen Vorgängern wirkt die Plastik Pomodoros individueller und die geometrischen Elemente weniger konstruiert.

⁸⁶ Vgl. Spies Picasso 1983, S. 179; dort auch eine Abbildung der Plastik, S. 203.

⁸⁷ Ebenda, S. 179.

⁸⁸ Siehe Italiens Moderne 1990, S. 322. – Auch Giacometti, den Pomodoro 1957 persönlich traf, verwendete käfigartige Gerüste, die er allerdings mit Figuren ausstattete, z. B. „Le nez“ (Bronze, 82 x 73 x 37 cm; 1947) oder „La cage“ (Bronze, 91 x 36,5 x 34 cm, 1950).

⁸⁹ S. Italiens Moderne 1990, S. 321.

⁹⁰ Vgl. Italiens Moderne 1990, S. 92ff.

Am Beispiel der italienischen Abstrakten kann Pomodoro das Gegeneinandersetzen von Leere und Fülle studieren. Für das künstlerische Schweißen stehen ihm als Vorbilder Metallplastiker wie Julio Gonzales und David Smith zur Verfügung. Gonzales ist durch seine Zusammenarbeit mit Picasso auch in Mailand bekannt, kleinere Werke von David Smith hat Pomodoro schon zu Beginn der fünfziger Jahre in der Florentiner Galerie von Fiamma Vigo kennen gelernt.⁹¹ Die in der Mitte des Jahrzehnts entstehenden Eisenplastiken Pomodoros schließen jedoch nicht an deren weit in den Raum stoßenden Arbeiten an, sondern sind immer noch einer deutlichen Zweiansichtigkeit verpflichtet.

Die den Umriss der Plastik *I due lati di Habadon* (55-56 SC 1) bildende Platte steht auf drei Gestängen und ist aus mehreren unregelmäßig zugeschnittenen Hochrechtecken zusammengeschweißt. Sie bildet die Unterlage für zwei unterschiedlich gestaltete Ansichten. Die im Katalog nicht abgebildete Seite wird von einer schon formsicher hingetzten abstrakten Komposition aus meist horizontal angelegten flachen Quader- und Kubenformen bedeckt. Sie ist in der Mitte von einem vertikalen Grat unterbrochen, an deren Enden rechts und links kurze Rohrstücke runde Gegenpole bilden. Die Elemente des vertikalen Grates und der Rohrscheiben finden sich auch in der gegenüberliegenden Seite. Dort dienen sie zur andeutenden Beschreibung einer Figur, an deren Kopf ein Gesicht mit zwei Augen und einer ineinander gezogenen Nasen-Haar-Linie zu erkennen ist. Die in der Mitte seitlich leicht herausragenden Platten könnten Arme andeuten. Solche figürlichen Anklänge wirken zufällig und lassen sich kaum mit einer durchdachten kubistischen oder konstruktivistischen Bildabsicht in Verbindung bringen. In dieser Plastik steht das von deutlich sichtbaren Schweißnähten und einer stark korrodierten Eisenoberfläche gekennzeichnete Material im Mittelpunkt. Somit zeigt auch dieses Werk ein wichtiges Kennzeichen informeller Plastik.⁹² Es ist zudem die einzige Rundplastik mit deutlich figürlichen Bezügen.⁹³

Doch es finden sich in den Rundplastiken noch weitere informelle Merkmale. Starke Bearbeitungs- und Korrosionsspuren sind auch für die aus Winkeleisen und Drähten zusammengeschweißte *Costruzione II* (55 SC 3, „Konstruktion II“) selbst auf dem unzureichenden Abbildungsmaterial auszumachen. Zudem fehlt ein geschlossener Umriss, da das Werk kei-

⁹¹ Vgl. Pomodoro Leonetti 1992, S. 47.

⁹² Ein Kennzeichen der informellen Skulptur ist laut Enrico Crispolti, dass die „Materie selbst in ihrer unebenen Taktilität [...] Volumen und Körper“ bindet. Vgl. Europäische Plastik Informel 1995, S. 23.

⁹³ Pomodoro hat 1956 zwei weitere Plastiken mit dem Titel *Bestia* aus geschweißtem Eisen geschaffen. Ihre Gestalt ähnelt dem einer Figur mit hochgeworfenen Armen bzw. einem Vogel. Diese wahrscheinlich zerstörten Arbeiten sieht der Künstler nicht mehr als eigentliche Werke, sondern lediglich als technische Studien an.

nen plastischen Körper mit einem aus Materie gebildeten Volumen besitzt. Wie *Costruzione irradiante* besteht diese Konstruktion aus einem frei gebildeten Raumgitter.⁹⁴

Pomodoro orientiert sich in seinen Rundplastiken der fünfziger Jahre auch an Metallassemblagen des Kubismus und des Futurismus, bezweckt jedoch weder die analytische Zerlegung eines Gegenstandes noch eine Präsentation technischer Versatzstücke. Sein Interesse gilt vielmehr dem Material Eisen, das er in Formexperimenten erprobt, wobei auf Inhalte lediglich die Titel verweisen könnten.

2.3 Loslösung von der Fläche

Der Übergang vom überwiegend aus Reliefs bestehenden Frühwerk zum von stereometrischen Festkörpern dominierten Hauptwerk scheint unvorbereitet. Schon seit Beginn seines Schaffens erprobt Pomodoro jedoch in den Randbereichen zum plastischen Werk die Ausweitung der Fläche zur dritten Dimension. In den Entwürfen für die Bühne erarbeitet er Raumkonzepte, die ihm die Beschäftigung mit dreidimensionaler Plastik erleichtern werden. Ähnliches geschieht in den kunsthandwerklichen Arbeiten. Auch in den Reliefs selbst machen sich gegen Ende des Jahrzehnts Tendenzen bemerkbar, welche die ersten Rundplastiken zu Beginn der sechziger Jahre ankündigen.

2.3.1 Entwürfe für den Bühnenraum

Neben der Arbeit als Goldschmied und dem Einfluss Paul Klees sind seine in der Forschung bisher wenig beachteten⁹⁵ Entwürfe und Modelle für das Theater eine wichtige Inspirations-

⁹⁴ Die „Auflösung des plastischen Körper, seine Verbindung mit dem Umraum“ gilt als ein weiteres Kennzeichen informeller Plastik. S. Plastische Erkenntnis 1993, S. 43.

⁹⁵ Ernsthaft haben bisher nur Sam Hunter und Franco Ragazzi das Bühnenschaffen Pomodoros behandelt. Der Artikel Hunters ist als „Dalla scultura al teatro alla scultura“ mit viel Abbildungsmaterial wieder abgedruckt worden (vgl. Pomodoro Hunter 1995, S. 170-292). Ihm fehlen allerdings die Arbeiten der fünfziger Jahre. Ragazzi erwähnt sie lediglich im Zusammenhang mit Anton Giulio Bragaglia, beschreibt sie jedoch nicht (vgl. Pomodoro Ragazzi 1995). – In dem für das Theaterschaffen Pomodoros wichtigen Katalog zur Ausstellung in Cantù 2003 (vgl. Pomodoro Cantù 2003) beschränkt sich die Beschäftigung mit den frühen Bühnenarbeiten auf kurze Erwähnungen im biographischen Teil. – In diesem Kapitel greift die Verfasserin auf das von Anna Maria Musella gesammelte Material zurück (Pomodoro Musella 1991, S. 32ff) und die Abbildung im Archiv des Künstler. Im Rahmen einer Chronologie der frühen Arbeiten in den fünfziger Jahren dokumentiert Musella die Tätigkeiten Pomodoros für das Theater, zieht jedoch keine Schlüsse auf die künstlerische Bedeutung dieses Gebietes für das Gesamtwerk Pomodoros.

quelle für Pomodoros Kunst, die er auch selbst hervorhebt.⁹⁶ Pomodoro nimmt von 1952 bis 1955 allein oder mit seinem Bruder Giò und dem Freund Giorgio Perfetti in Pesaro an Theaterwettbewerben teil. Gefördert wurden diese Wettbewerbe durch den bekannten Avantgarde-regisseur und Theatermann Anton Giulio Bragaglia. Die Arbeit an den Bühnenentwürfen kam Pomodoros Interesse an Architektur sehr entgegen und brachte ihm auch die erste Anerkennung als Künstler ein. Insgesamt sind bis 1955 etwa acht Arbeiten an Bühnenmodellen und Kostümentwürfen bekannt.⁹⁷ Leider sind diese Entwürfe im Archiv des Künstlers nur lückenhaft dokumentiert.

Pomodoros flach gehaltene Reliefs Anfang der fünfziger Jahre sind zeichnerisch gedacht und linear angelegt. Obwohl ein Bühnenmodell grundsätzlich der Architektur nahe steht, ist Pomodoros erster Beitrag für das Jahr 1952 mit auffallend geringer Tiefenwirkung ausgebildet. Es handelt sich um das wettbewerbskonform mit elektrischer Beleuchtung ausgestattete Bühnenmodell für das Ballett „Missione nel labirinto“ (Abb. 20). Die Wände werden von einem von Diagonalen bestimmten Lattengitter gebildet, zwischen deren unterschiedlich großen Zwischenräumen teils farbige Flächen angebracht sind.

Dieser Entwurf lehnt sich deutlich an Malereien der Künstler des Konstruktivismus bzw. des Neoplastizismus an, die Pomodoro in dieser Zeit studieren konnte und es auch nachweislich tat.⁹⁸ Ein ähnliches Verhältnis zwischen Fläche und Linie findet sich bei Piet Mondrian oder auch bei den in Como beheimateten Künstlern Mario Radice und Manlio Rho,⁹⁹ die Pomodoro spätestens seit 1953 persönlich kannte. In ihren Bildern entwickelten diese Künstler vergleichbare diagonal-abstrakte Kompositionen. Auch die Werke des ebenfalls aus der Gruppe der Abstrakten in Como kommenden Bildhauers und Malers Aldo Galli, der ab 1940 non-figurativ arbeitete, sind vergleichbar. Seine „Scultura“ von 1940 (Abb. 19) weist viele gemeinsame Elemente auf, wie die fast ausschließliche Verwendung von Diagonalen und die ständerartige Konstruktionsweise mit ausgefüllten und leeren Gefachen.

Schon der nächste Bühnenentwurf ist räumlicher angelegt und verliert an Flachheit. Das Modell für das Ballett „La sinfonia burlesca“ („Symphony for Fun“, vgl. Abb. 21) von Don Gilles stammt laut Pomodoros Erinnerung aus den Jahren 1953/54. Dargestellt ist ein

⁹⁶ Vgl. Pomodoro Leonetti 1992, S. 23 oder Pomodoro Scritti 2000, S. 217.

⁹⁷ 1952 „Missione nel labirinto“; 1953 „Oreste“ von Vittorio Alfieri (mit Giorgio Perfetti) 1953 oder 1954; „Sinfonia burlesca“ („Symphony for fun“) von Don Gilles (belegt durch Farbfoto im Fotoarchiv des Künstlers); 1954 „L’aquila a due teste“ von Jean Cocteau (1954 und 1955 aufgeführt); 1954 „Die Heilige Johanna der Schlachthöfe“ von Bert Brecht; 1955 „The Importance of Being Ernest“, und zwei nicht mehr zu identifizierende Entwürfe, bei denen die Autorschaft allerdings nicht ganz gesichert ist.

⁹⁸ Er äußert dies in der gängigen Literatur und hat es der Verfasserin im Juni 1999 noch einmal bestätigt.

⁹⁹ Vgl. hier und im folgendem Luciano Caramel: „Die italienische Abstraktion der dreißiger Jahre“, in: Ausst.-Kat. Italiens Moderne 1990, S. 69-80.

Bühnenraum, der einem Zirkuszelt ähnelt. Perspektivische Linien führen hier nun in die Tiefe, Vorder- und Mittelgrund lockern den Raum auf, und Podeste und Seitenwände aus verfüllten Stangenkonstruktionen bilden mehrere Spielebenen.

Ein vergleichbares Experimentieren in der Dreidimensionalität findet sich Anfang der fünfziger Jahre in den plastischen Werken Pomodoros noch nicht.¹⁰⁰ In den Bühnenmodellen löst sich Pomodoro schon frühzeitig von einem flächigen Untergrund und stellt, bedingt durch Funktionalität und Nähe zur Architektur, mehrere Räume hintereinander.

Es besteht ein Zusammenhang von plastischem Werk und Bühnenentwürfen, die aber auf Grund der vielen dieser Untersuchung nicht zur Verfügung stehenden Arbeiten der frühen fünfziger Jahre nicht sicher belegt werden kann. So werden in den Gestängen der Modelle zwischen geometrischen Röhrenkonstruktionen einfarbige Flächen aus nicht mehr zu identifizierendem Material eingespannt. Freier angewendet findet sich dieses Prinzip in späteren Plastiken wie *Figura ipertrofica* (55-56 SC 2) wieder. Besonders in einem im Fotoarchiv des Künstlers dokumentierten Status (Abb. 22) ähnelt die Aufteilung von offenen und geschlossenen Gefachen stark denen der Bühnenwände in „La sinfonia burlesca“.

Andere Modelle scheinen keinen Einfluss auf die Plastiken zu haben: Das Bühnenmodell für Bertolt Brechts „Heilige Johanna der Schlachthöfe“ (Abb. 23) zeigt eine durch moderne Hochhäuser bestimmte tiefe Großstadtarchitektur, die auf Chicago als den Ort der Handlung verweist. Sie ist charakterisiert durch das Gegenüberstellen der durch die Backsteinstruktur dominierten Mauerkulisse und einer quer über die gesamte vordere Bühne verlaufenden Brückenkonstruktion. Vergleichbare Kontraste zwischen Stahl- bzw. Holzkonstruktion und dem erkennbaren Mauerwerk finden sich in Bühnenbildentwürfen von russischen Konstruktivisten, z. B. die Arbeit von Sergei Wachtangow für Majakowskis „Schwitzbad“ („Banja“), 1930 in Moskau aufgeführt.¹⁰¹ Nicht nur hier scheint Pomodoro sich an konstruktivistischen Vorbildern zu orientieren und die immer noch starke Tradition der futuristischen Bühnenbildner wie Giacomo Balla, Enrico Prampolini oder Ivo Panaggio oder die der Pittura Metafisica eines Giorgio de Chiricos zu ignorieren. Auch in anderen Arbeiten findet man kaum direkte Spuren dieser italienischen Avantgarde.

¹⁰⁰ Die ersten frei im Raum stehende Plastiken erscheinen erst ab 1955, z. B. *Croce*, (55 SC1) oder *Costruzione* (55 SC 2).

¹⁰¹ Abbildungen und weitere Informationen finden sich in: Raumkonzepte Frankfurt 1986. S. 79f. In dem Ausstellungskatalog erhält der Leser einen guten Überblick über konstruktivistische Tendenzen von 1910-30, die Pomodoro teilweise bekannt waren. Schmale, gerüstartige Plattformen finden sich auch bei Alexandra Exner, oder auch bei den Brüdern Georgi und Wassili Stenberg.

2.3.2 Kunsthandwerk

Der Künstler trennt in seinem Archiv Reliefs und Skulpturen auch räumlich von der Sektion der Schmuckstücke und „minderen Arbeiten“ („lavori minori“). Dazu gehören Werke der sogenannten angewandten Kunst wie Behältnisse beispielsweise für Zigaretten oder Parfüm, Bettverzierungen, aber auch Grabmale. Die Herstellung von Einzelstücken oder Multiples beginnt vor dem eigentlichen künstlerischen Schaffen und verläuft dann parallel zu ihm. Diese ersten Arbeiten bilden eine wichtige Voraussetzung für die Ausbildung des späteren künstlerischen Werks.

Da der Künstler erst später beginnt, die Dokumentation seiner Werke zu systematisieren, bleibt das Material, und hier besonders das fotografische, zu Beginn der fünfziger Jahre lückenhaft. Obwohl sie nicht mit Abbildungen versehen ist, ist die unveröffentlichte Magisterarbeit von Anna Maria Musella von 1991 sehr nützlich, da sie in ihrer Materialsammlung auch Schmuckstücke und Ausstattungsgegenstände wie Schornsteinaufsätze des Frühwerks zusammenträgt.

Pomodoro weist immer wieder darauf hin, dass am Beginn seiner künstlerischen Arbeit die Tätigkeit als Goldschmied steht.¹⁰² Mit den Ende der vierziger, Anfang der fünfziger Jahre in der Werkstatt gewonnenen handwerklichen Fertigkeiten, besonders der „Osso-di-seppia“-Technik, hatte er alle technischen Mittel in der Hand, seine ersten Reliefs herzustellen. Sie entstehen, wie oben ausführlicher erläutert, aus Metallabgüssen von eingeritzten Sepiaschalen. Pomodoro wie auch sein Bruder Giò verwenden die so entstandenen Bleigussstücke, um aus ihnen innovative und bei Sammlern und Kritikern hochgeschätzte Schmuckstücke wie Broschen oder Anhänger herzustellen. In den Jahren 1954-55 entsteht eine mit Steinen besetzte Brosche (Abb. 24)¹⁰³ die mit der „Osso-di-seppia“-Technik hergestellt wurde, wobei die Spuren der Wellenstruktur vollständig beseitigt sind. Die filigrane Gestalt, die sich an der Kreisform orientiert und mit kleinen Pfeilen und Kugelelementen versehen ist, findet sich in als Bleiausführung ähnlich in vielen Reliefs Pomodoros wieder: Auch im Werk *Paesaggio con sole in basso* (55 RI 5) sind als übereinstimmendes Element am rechten Ende die mit Kugeln bestückten Stäbe zu erkennen. Ebenso ist die nach unten herausragende Sonne vergleichbar mit der Gesamtform der Brosche und ihrem Verhältnis von Linien und Leere.

¹⁰² Vgl. z. B. Pomodoro Leonetti 1992, S. 26.

¹⁰³ In einigen Publikationen ist die Brosche als Werke von Giò Pomodoro ausgewiesen, z. B. in „Giò Pomodoro – Ornamenti 1954-1995“, Ausst.-Kat. Fondazione Scientifica Querini Stampalia 1995, Firenze 1995. Eine Entwurfskizze von Arnaldo Pomodoros Hand (s. Fotoarchiv Arnaldo Pomodoro G 55/13) und seine nochmalige Bestätigung der Urheberschaft im April 2005 machen eine sichere Zuordnung dieses Stückes möglich.

Doch auch ausgefüllte Formen wie die Mondform in der rechten oberen Ecke von *La città nera* (56 RI 1) lassen ihre Herstellung mit der Goldschmiedetechnik noch erahnen. Sie können einzeln stehend als Ausgangsmaterial für eine Brosche dienen. Eine gewisse Austauschbarkeit der „Osso-di-seppia“-Güsse sowohl für Reliefs als auch für Schmuckstücke ist kennzeichnend für eine starke gegenseitige Beeinflussung der beiden Gattungen, ohne dass jedoch eine Chronologie festgestellt werden könnte.

Doch schon wenige Jahre später lassen Schmuckstücke nur noch wenig Ähnlichkeiten mit den zeitgleichen Reliefs erkennen. So verwirklicht Pomodoro z. B. in der 1958 entstandenen Brosche des Londoner Victoria & Albert Museums (Abb. 25) eine recht große räumliche Souveränität: Das in eine längliche Schalenform eingebettete florale Gebilde reicht stärker in den Raum hinein als die plastischen Massen in für diese Schaffenszeit typischen Werken wie *In attesa* (58 RI 9), deren Erhebungen nie über den Umriss des Werkes hinausragen. Jedoch scheint diese freiere Konzeption sich noch nicht in der Herstellung seiner plastischen Werke niederzuschlagen.

Schon Mitte der fünfziger Jahre manifestieren sich Formen parallel zu den Arbeiten aus dem Bereich des Kunsthandwerks, die in den eigentlichen Werken erst sehr viel später Bedeutung erlangen. Ein Beispiel hierfür findet sich in Pomodoros Zeichnung mit einer Studie für den Griff einer Glastür von 1957 (Abb. 26). Im Entwurf sind die technischen Eigenheiten der späteren Ausführung in Silber mit der „Osso-di-seppia“-Technik schon berücksichtigt worden. Wichtige Details entstammen einem Formenkanon, den Pomodoro schon in früheren Werken angelegt hatte. Dazu zählt das Gegeneinandersetzen von kompakt ausgefüllten Massen mit abgestuften verbindenden Stücken mit breiten Streifen oder fein gegossenen Drähten, die sich schon in den ersten Reliefs wie *Uomo macchina* (54 RI 1) oder *Nutrimento solare* (56 RI 2) finden lassen. Auch hier lässt sich wie in *Il giardino nero* (56 RI 6) eine Vorliebe für quadratische Formen bemerken. Die durch die Funktionalität bedingte Kompaktheit der Komposition deutet schon auf die späteren Plastiken hin, in denen das Volumen in einer stereometrischen Grundform verdichtet wird. Obwohl auch in der ausgeführten Arbeit Leerräume die Masse gliedern, lässt diese sich in den Umriss eines Rechtecks einbinden. Die vergleichsweise strenge Komposition schult den Künstler, Volumina und Vakua in einem geometrischen Umriss zu konzentrieren.

Die Zuordnung einer Arbeit zu den „minderen“ Werken oder in das Archiv der Skulpturen scheint in einigen Fällen nicht schlüssig zu sein: Ein Werk wie *Inferriatura* (57 SC 1, „Eisengitter“), das durch den Titel dem Bereich der Innenarchitektur zugeordnet wird, unterscheidet sich nicht nur durch seine Herstellungsweise und seine Materialien von Plasti-

ken wie *Figura ipertrofica* (55-56 SC 2), sondern auch durch die Verteilung von Leere und Fülle: Zwei in der Form eines griechischen Kreuzes angebrachte flache Balken werden von einer Gitterstruktur umspielt, deren Enden mit Spitzen und Haken versehen sind. Das mit einer traditionellen Schmiedetechnik geschaffene Raumgitter, das um zentrale Arme verflochten ist, erinnert mit seiner capricciohaften Ausstrahlung und seinen klingenartigen Elementen an Plastiken von David Smith zu Beginn der fünfziger Jahre, aber auch an einige frühe Werke Berto Larderas, wie beispielsweise die Eisenskulptur „Rhythme contrôlé I“ (76 x 90 x 38 cm, Musée national d'Art moderne, Paris) von 1951. Die Inferriatura lässt so die Auseinandersetzung Pomodoros mit zeitgenössischen Kunstströmungen erkennen und nimmt eine Zwischenstellung zwischen einer soliden Handwerksarbeit und einem ästhetisch autonomen Kunstwerk ein.

Ähnliches gilt für die im Ordner der „lavori minori“ abgelegten Werke, die einfach *Scultura* oder auch *Gabbia* (Abb. 27) genannt werden. Sie haben die Funktion von Vogelkäfigständen, zeigen aber mit ihren Proportionen und graphischen angefügten Elementen einen künstlerischen Anspruch. In ihnen wird mit einer offenen Raumkonzeption experimentiert, die sich von früher entstandenen, konstruierter wirkenden Werken Pomodoros wie *Scultura in ferro* (54-55 SC 1) oder *Costruzione irradiante* (55 SC 4) deutlich unterscheidet. Sie wirken als Funktionsobjekt künstlerisch freier, auch weil sie mit der Kombination von rechtwinkliger Tragekonstruktion und verspielten, funktionslosen Zusätzen spielen. Es sind wohl keine künstlerischen Gründe, die eine Herausnahme aus der Liste der plastischen Werke veranlasst hat, sondern eher die Tatsache, dass sie als Gemeinschaftsarbeit des Studio 3P zu verstehen sind, und eine eindeutige Autorenschaft Pomodoros nicht gegeben ist.¹⁰⁴

2.3.3 Von der Fläche zum Körper: Der Übergang zur Rundplastik

In der Mitte der fünfziger Jahre entstehen neben den auf Zweidimensionalität ausgerichteten Werken auch mehransichtige Metallskulpturen, die zwar im Archiv des Künstlers dokumentiert, aber in maßgeblichen Publikationen kaum behandelt oder abgebildet werden. Kommt Pomodoro in seinen Reliefs zu originellen Lösungen, die eine Würdigung in der Plastik des Informel verdienen, sind diese Skulpturen eher als tastende Versuche in der noch nicht freien

¹⁰⁴ Andere Gemeinschaftsarbeiten hingegen sind in das Skulpturenarchiv Pomodoros aufgenommen: Die mehrteilige Torbogensgestaltung *La storia del rame* (58 SC 3) entstand wenig später in Zusammenarbeit mit dem Bruder Giò. Aufgrund der unterschiedlichen Handschriften der einzelnen Bildplatten kann im Gegensatz zu Werken wie *Gabbia* die Autorenschaft den Künstlern zugeordnet werden.

Nachfolge von anderen Künstlerpersönlichkeiten anzusehen, die nicht immer überzeugen. Werke wie *Scultura in ferro* (54-55SC 1) oder *Croce* (55 SC 1) sind noch zu sehr von der Graphik her gedacht. Erst in der Auseinandersetzung mit stereometrischen Grundkörpern findet Pomodoro zu einem überzeugenden persönlichen Stil, der sein künstlerisches Schaffen bis heute bestimmt. Zwar hat es den Anschein, als sei Pomodoro die Idee zur Bearbeitung eines Festkörpers spontan während einer USA- und Mexikoreise gekommen (s. u.), jedoch kann man auch in Reliefs ab Mitte der fünfziger Jahre und in einigen *Colonne del viaggiatore* („Säulen des Reisenden“) Tendenzen beobachten, die den Schritt zur Rundplastik vorbereiten.

In einem häufig zitierten Interview-Ausschnitt schildert Pomodoro, welche Kunstbetrachtungen ihn zum Übergang zur Rundplastik während einer Mexikoreise im Jahr 1961 inspirierten: Die massive zylindrische Form eines sog. Aztekenkalenders¹⁰⁵ habe ihn schlagartig verstehen lassen, dass er sich nun in die Lage versetzt fühle, eine erstmals aus einem stereometrischen Grundkörper hervorgehende Plastik zu schaffen.¹⁰⁶ Die Schilderung Pomodoros suggeriert nun, dass der Beginn der vollplastischen Arbeit nach diesem Schlüsselerlebnis im Museo Nacional de Antropología von Mexiko-Stadt ex novo ohne Vorformulierungen aus seinem Werk hervorgeht. Tatsächlich können Übergangsformen beobachtet werden, die sich aus dem Relief mit großflächigen Metallplatten aber auch mit gekurvtem Grund entwickeln. Sie bilden Bruchstücke einer Linie, die den Künstler vom sehr graphisch aufgefassten Relief wegführt hin zu einem vollplastischen Werk.

Spätestens seit 1957 zeichnen sich die Reliefs im Werk Pomodoros durch ein starkes Herausragen aus dem Grund von bis zu 30 cm aus. In einigen Werken wie *Orizzonte* 1957 (9), 1957 (57 RI 32) kragen Teile in den Raum hinein und scheinen dabei den Kontakt zum Untergrund zu verlieren. Diese plastische Gestalt dramatisiert das informelle Gebilde im Zentrum des zweidimensional angelegten Reliefs, zeigt aber noch keine Tendenz, sich vollständig vom Bildgrund zu lösen (vgl. Abb. 28). Dieser Prozess scheint erst 1958 mit Werken wie *Apparizione n° 1* (57-58 RI 1, „Erscheinung“), *Apparizione n° 2* (57-58 RI 2), *L'inizio del tempo* (58 RI 6) und *L'inizio del tempo II* (58 RI 7) zu beginnen: Hier deutet sich die eigentliche Loslösung der Metallplatten an, die sich deutlich in den Umraum hineinwölben und eine starke Tendenz zeigen, sich zu einem eigenständigen plastischen Körper zusammen zu fügen.

Die unter der einheitlich monochromen Metallhaut sich herausdrückende Masse der *Orizzonti* bleibt großflächig mit dem Untergrund verhaftet. Auch wenn sich wie in *Orizzonte* 1957 (9), 1957 (57 RI 32) wenige Spitzen von der Fläche ablösen und in den Raum hineinra-

¹⁰⁵ Näheres zur Diskussion über die Vorlage für *La ruota*, siehe Kap. 3.4.

¹⁰⁶ Vgl. Pomodoro Leonetti 1992, S. 43.

gen, bleibt die verklumpte Stäbchenmasse am Grund fest verankert – ein Eindruck, der nicht nur durch die Komposition, sondern auch durch die Technik der alles umfangenden Bleiplatten verstärkt wird. Es scheint so, als würden die in den Raum herausstrebenden Enden vom erdhafte anmutenden Chaos zurückgehalten. Eine Bewegung aus dem Bildgrund heraus erscheint gebremst.

Schon durch die Verwendung von glatten Metallplatten in den beiden Versionen von *L'inizio del tempo I & II* (58 RI 6 & 58 RI 7) wird eine Loslösung der Fläche vom Grund unterstützt. Am oberen Abschluss der Werke wölbt sich eine leicht angeschnittene verbleite Eisenplatte über die gesamte Breite des Reliefs hinweg. Sie ist lediglich an den Seiten am Grund befestigt. Zwischen dem fast planen Grund und der Wölbung baut sich eine Spannung auf, die von dem aktiven Moment der scheinbar in sie hinein strebenden Kugelform und der klaren graphischen Komposition noch verstärkt wird. Beim Betrachten versteht man diese Bewegung unwillkürlich als einen Prozess und versucht, die beginnende Wölbung noch stärker vom Grund abgelöst zu sehen, und sie innerlich zu einer Form wie einen Halbring zu ergänzen.

Deutlich stärker drängt sich diese Sehweise bei den Werken *Apparizione n° 1 & n° 2* (57-58 RI 1 & 57-58 RI 2) auf. Hier wird nicht nur der obere Teil des Werkes, sondern fast die gesamten Hälften von je einer aufrecht gewölbten Kupferplatte bestimmt. Sie werden in der Mitte von einer vertikalen, aus mehreren unregelmäßig langen Bleiplättchen bestehenden Stabform unterbrochen. Unter den Längskanten und dem zentralen Bleiguss werden leicht versetzt horizontal angebrachte kurze Drähte sichtbar, welche die gewölbten Platten wie die Leinen einer Zeltkonstruktion festzuhalten scheinen. Mit der rötlichen Farbigkeit und einer mäßigen Lichtreflexion gewinnen die Wölbungen einen Eindruck von Leichtigkeit, der allerdings von dem zentralen Bleistrich deutlich unterbrochen wird. Die kurzen Haltedrähte aus Zink erzeugen bei Lichteinfall ein starkes Flimmern, das eine Distanz zur dunklen Rahmung herstellt und so die gewölbten Platten in einen Schwebzustand zu versetzen scheint, in dem sich die Platten vollständig vom Grund zu lösen und die anlegte Wölbung zu einem Festkörper zu komplettieren scheinen.

Doch nicht nur wegen des beginnenden Loslösens vom Grund ist dieses Werk wichtig, sondern auch, weil sich in dem Gegensatz von glatter Fläche und informellen Elementen oder durch die unregelmäßig rhythmischen Texturen schon ein grundlegender Dualismus andeutet, der für die aus stereometrischen Grundkörpern hervorgehenden Plastiken im Hauptwerk bestimmend sein wird. Besonders auffällig ist die Verwandtschaft zu den ersten Säulenformen wie beispielsweise in *La Colonna del viaggiatore 1960 (4)* (60 SC 3). Obwohl in den Propor-

tionen etwas verschieden, sind doch Gemeinsamkeiten zu beobachten, wie die großzügig angelegten glatt gearbeiteten Metalloberflächen. Zudem findet der informelle Bleistab seine Entsprechung in dem, auf eine gerade Linie bereinigten, von geometrisierenden Texturen flankierten vertikalen Strich auf der meist als Rückseite gesehenen Ansicht der *Colonna del viaggiatore*. Die Metalldrähte der Apparizioni erzeugen ein ähnliches Stakkato wie die horizontal angelegten zentralen Texturen der Ansichtsseite.

Noch deutlicher als in dem oben schon besprochenen Werk *La finestra* (57 RI 30) kann der vertikale Schnitt der Apparizioni mit den „Tagli“ Lucio Fontanas in Verbindung gebracht werden. Der Riss in der Finestra hatte noch eine starke symbolische Konnotation, da er den Tod als tief in das Leben einschneidendes Erlebnis versinnbildlicht. Eine solche Bedeutung ist der klingenartigen Vertikalstruktur von Apparizione nicht anzusehen.¹⁰⁷ Sie ist ein künstlerisches Mittel, um ähnlich wie in einer abstrakten Zeichnung, Kontraste hervorzuheben und kompositorische Balancen zu schaffen. Die scharfe Trennlinie verweist wie die „Tagli“ Fontanas auf den vor und hinter der Fläche liegenden Raum und erweitert so die plastischen Dimensionen des Reliefs. Durch ihre über die Wölbung hinausreichende Extension verbindet sie den Untergrund mit dem Raum und erzeugt gleichzeitig einen Widerpart, der die in den Raum gleitenden gewölbten Flächen etwas zurückhält.

3. Die Plastiken des Hauptwerks

In den Werken der fünfziger Jahre finden sich die typischen Merkmale eines Frühwerks wie das Erproben unterschiedlicher Techniken, Experimentieren mit unterschiedlichen Materialien, Themen und Gattungen. Pomodoro bildet in ihnen seinen unverkennbaren Stil heraus, den er für die Plastiken des Hauptwerks, das ab ca. 1960 anzusetzen ist, fortführt und konzentriert. Sind für sein Frühwerk Reliefs typisch, wird das Hauptwerk von Rundplastiken gebildet, die meist von der Grundform eines stereometrischen Festkörpers ausgehen. Jedoch schafft Pomodoro bis in die Gegenwart auch Reliefs, in monumentalen Ausmaßen oder als kleine Tafeln, die meist im häuslichen Bereich aufgestellt werden. Da im vorherigen Ab-

¹⁰⁷ Der Titel suggeriert eine lichte „Erscheinung“, die schwer mit dem dunkel gehaltenen Schnitt in Verbindung gebracht werden kann. Pomodoro hat das Thema mit mehreren Zeichnungen vorbereitet, die zu formal sehr unterschiedlichen Ergebnissen kommen. Ihnen gemeinsam ist die Kombination von Flächen, die von schraffurartigen Texturen flankiert sind. Eine akzentuierte vertikale Linienführung scheint bei den Entwürfen keine Wichtigkeit zu haben. Sie ist erst in einer nachträglichen Zeichnung von 1959 zu finden. – Die meisten dieser Zeichnungen befinden sich im CSAC in Parma und sind im Ausstellungskatalog anlässlich der Schenkung Pomodoros an die Universität Parma abgebildet: siehe Pomodoro Quintavalle 1990, S. 119-128.

schnitt Technik und Thematik der Reliefs schon kurz behandelt wurden und ein Ausblick die wichtigsten Werke ab den sechziger Jahren vorgestellt hat, beschränken sich die folgenden Kapitel hauptsächlich auf die Betrachtung der Rundplastik.

Der Stil der Texturen Pomodoros, die aus den Plastiken hervortreten oder die ein Relief füllen, unterliegt Veränderungen. Um die Beschreibung der Werke zu erleichtern, sollen sie anhand von typischen Beispielen vorgestellt werden.

Zu Beginn der sechziger Jahre werden die Texturen von schraffurartigen Linienballungen bestimmt, die selten zu flächigen Keilflächen herausragen. Meist ist eine horizontale Gliederung zu beobachten. Typisch für diesen „Schraffurenstil“ ist das Relief *Studio n° 1 – Tavola dei segni* (61 RI 13) mit seinen feinen, weich mit dem Untergrund verbundenen Strichelungen, die mit kleinflächigen Erhebungen rhythmisch abgestimmt sind. Durchziehende Bänder setzen horizontale Akzente. In *Sfera* (63 SC 5) wird dieses Prinzip in das Innenvolumen einer Kugelform übertragen. Jedoch verkürzen sich die langen Strichelungen und formen Keile oder quadratische Enden aus, die sich zu friesartigen Bändern zusammenfügen. Diese Tendenz nimmt zu. In den siebziger Jahren finden sich beispielsweise in *Foglio lungo di Pavia* (77 RI 9) auch weiterhin Schraffuren, allerdings heben sie sich scharfkantiger vom Untergrund ab und wirken dadurch typographischer, während in *Studio n° 1 – Tavola dei segni* die Unregelmäßigkeiten der Handschrift deutlicher zu erkennen sind.

Gegen Ende der siebziger Jahre ragen die Flächen stärker aus dem Grund hervor und vergrößern sich. Es kommt zu wuchtigen rhythmischen Wiederholungen einzelner geometrischer Elemente wie in *Bassorilievo Amada* (78-79 RI 1). In diesem und in vielen anderen folgenden Reliefs bestimmen massive Zeichen den plastischen Ausdruck. In der Rundplastik setzt sich dieser wuchtige „Zeichenstil“ nur vereinzelt wie in *Disco pulsante* (84 SC 2) durch. Dort beherrscht ein spitzes Kreissegment den oberen Abschnitt und eine Pyramide dringt rechts energisch durch den Untergrund und hohe, keilförmige Grate hervor.

Zum Übergang zu den neunziger Jahren verstärkt sich die Präsenz von Zeichen in den Texturen. Die *Scettri* (s. Kap. 3.9) stehen als Zeichen im Raum und auch die Gebilde auf der Oberfläche der *Ruote* (z. B. 95 SC 2) wirken wie unlesbare Chiffren.

3.1 *Colonne, Pillari und Aste cielari* – Die Verbindung zum Kosmos

Die Säule als ein in Architektur eingebundenes Stützglied oder als Träger bzw. Bestandteil eines zu verehrenden, solitär stehenden Kultobjektes oder als phallisches Symbol¹⁰⁸ findet sich in Pomodoros Werk nur in Randbereichen wie den Arbeiten für die Bühne. Seine Säulen sind flache oder gewölbte Reliefplatten, die den Titel *La Colonna del viaggiatore* tragen oder freistehende, allein oder in Gruppen angeordnete bronzene Zylinderformen unterschiedlicher Proportionen. Sonderformen sind die *Pillari* („Pfeiler“) über quadratischem und rechteckigem Grundriss, die ihnen verwandten *Stele* („Stelen“) und die schlanken *Aste cielari* („Himmelslanzen“) über dreieckigem Grundriss.

3.1.1 *Colonne del viaggiatore*

Die ersten Werke, die den Titel *Colonne* tragen, haben formal kaum Ähnlichkeit mit einem Säulenzylinder. Es sind Reliefs, die sowohl durch ihre Gestaltungsweise und Strukturierung als auch durch den Titel „*Colonne del viaggiatore*“ zusammengefasst werden können.¹⁰⁹ Von ihren Längen- und Höhenverhältnissen variieren sie zwischen gedrungenen 1:2,22 (*La Colonna del viaggiatore* 1960 (1), 60 RI 8) und schlanken 1:9,62 (*La Colonna del viaggiatore* 1959 (2), 59 RI 13) Proportionen. Ihre Texturen entwickeln sich aus den im obigen Kapitel schon beschriebenen *Tavole dei segni* (vgl. Kap. 2.2.5), und auch aus einigen zeitgleich entstandenen *Bassorilievi*. Deren Charakteristika ist eine von variierenden Bleigussstücken gebildete unruhige Fläche, die durch dort noch sparsam eingesetzte horizontale Bänder oder Elemente gegliedert ist. Bewegung und Rhythmus erhalten diese Reliefflächen durch die Kombination von informellen „Osso-di-seppia“-Gussstücken und feinen bis friesartigen Schraffuren.

Die ersten beiden *Colonna del viaggiatore* (59 RI 13, 59 RI 14) stammen aus dem Jahr 1959. Sie bestehen aus je zwei nach vorne gewölbten Bronzeplatten, die auf einem vertikalen Stahlträger befestigt sind. Ihr Relief ist ohne dramatische Zentren verhalten in Reihen, rhy-

¹⁰⁸ Einen immer noch gültigen Überblick über die Säule in der Skulptur von 1945 bis 1960 leistet Michael Semff mit seinem Aufsatz „Säule-Figur-Symbol“, in: *Plastische Erkenntnis Verantwortung* 1993, S. 85-103. Große Teile dieses Kapitels fußen auf seinen Ausführungen.

¹⁰⁹ Hierzu zählen folgende Werke: *La Colonna del viaggiatore* 1959 (2) (59 RI 13), *La Colonna del viaggiatore* 1959 (3) (59 RI 14), *La Colonna del viaggiatore* (59 RI 15), *La Colonna del viaggiatore* 1959/60 (1) (59-60 RI 2), *La Colonna del viaggiatore* 1959/60 (2) (59-60 RI 3), *La Colonna del viaggiatore* (59-60 RI 4), *La Colonna del viaggiatore* 1959/60 (4) (59-60 RI 5), *La Colonna del viaggiatore* 1959/60 (5) (59-60 RI 6), *La Colonna del viaggiatore* 1960 (1) (60 RI 8), *La Colonna del viaggiatore* 1960 (2) (60 SC 7), *La Colonna del viaggiatore* 1960 (6) (60 RI 9), *La Colonna del viaggiatore* 1960 (8) (60 RI 10), *La Colonna del viaggiatore bozzetto* (60 RI 11), *La Colonna del viaggiatore* 1960/61 (60-61 RI 2), *Bassorilievo a Colonna* (72 RI 1).

mischen Kerbungen und Erhebungen gebildet. Erst in den späteren Werken (59 RI 15, 59-60 RI 2, 59-60 RI 3, 59-60 RI 4, 59-60 RI 5) wird dieser schlichte, fast monotone Aufbau durch gegenläufige Richtungen der Elemente in Bewegung versetzt und durch gegenständlich erscheinende Ausformulierungen ergänzt. Dieser so ausgestaltete Teil der *Colonne* bestimmt meist den unteren Teil des Werkes (vgl. bes. 59 RI 15, 59-60 RI 2, 59-60 RI 4 und vor allem 59-60 RI 5, die einen Stadtgrundriss zeigen könnte). Man scheint in ihrer Tiefe die Geschehnisse einer Natur- oder Erdgeschichte nachspüren zu können, wobei der obere Teil oft den Einflüssen der Luft und des Windes ausgesetzt zu sein scheint. Eine klare Zweiteilung in einen dem Himmel und einen der Erde zugeordneten Teil ist allerdings nicht möglich.

Sind diese Werke in ihrer verhaltenen Plastizität fast malerisch, erscheinen die späteren *Colonne del viaggiatore* (60 RI 122, 60 RI 8) mit einem bis zu mehreren Zentimetern herausstoßenden Relief viel wuchtiger. Mit ihren tiefen Löchern und herausragenden Bändern gehen sie einen intensiven Dialog mit dem Raum ein und transportieren in ihrer Urtümlichkeit eine kraftvolle Präsenz.

Der wohl am häufigsten zitierte Typ¹¹⁰ der *Colonne del viaggiatore* besteht aus einer annähernd kompletten oder vertikal zerteilten Säulenform in variablen Höhen und Proportionen.¹¹¹ Die ohne vertikale oder diagonale Unterbrechungen horizontal angelegten Schraffuren vermitteln dieser und den drei zeitlich folgenden *Colonna del viaggiatore* (60 SC 3, 60-65 SC 1, 60-65 SC 2) eine rhythmische Monotonie, die ihnen einen Eindruck von Statik verleiht. Erst als der Künstler weitere *Colonne del viaggiatore* mit Vertikalen durchzieht, die von Diagonalen angeschnitten werden, bekommt der innere Teil dieser Werke eine Leichtigkeit, welche die Säule in Vibrationen zu versetzen scheint. Die Plastik zeigt nur einen möglichen Ausschnitt aus einer größer zu imaginierenden Säule. Die unregelmäßigen Texturen z. B. der *Colonna* (61 SC 3 & 61-62 SC 1) und der als ein Hauptwerk dieses Typus anzusehenden *La*

¹¹⁰ Vgl. z. B. Palma Bucarelli (Pomodoro Firenze 1984, S. 68) oder Mark Rosenthal (Pomodoro Colpo d'ala 1988, S. 18).

¹¹¹ Zu diesem Typ zähle ich weiterhin folgende Werke: *La colonna del viaggiatore* 1959/89 (59-89 SC 1), *La Colonna del viaggiatore* 1960 (3) (60 SC 2), *La Colonna del viaggiatore* 1960 (4) (60 SC 3), *La Colonna del viaggiatore* 1960 (7) (60 SC 4), *La Colonna del viaggiatore* 1960 (5) (60 SC 5), *La Colonna del viaggiatore A* (60-65 SC 1), *La Colonna del viaggiatore* 1960 (4) (60 SC 3), *La Colonna del viaggiatore B* (60-65 SC 2), *Colonna* (61 SC 3), *La Colonna del viaggiatore* (61-62 SC 1), *La Colonna del viaggiatore* 1962 (1) (62 SC 13). Säulen mit dem Titel passen formal eher zu den im nächsten Abschnitt beschriebenen *Colonne*: *La Colonna del viaggiatore* 1962 (2) (62 SC 15), Folgende *La Colonna del viaggiatore* 1963 (63 SC 2), *La Colonna del viaggiatore* 1964 (64 SC 3), *La Colonna del viaggiatore* 1965/66 (2) (65-66 SC 2).

Colonna del viaggiatore 1962 (1) (62 SC 13) können sich tendenziell ins Unendliche fortsetzen.¹¹²

Wie Pomodoro selbst erläutert, bezieht sich der Titel von einer zur Entstehungszeit ungebrochenen Fortschrittsgläubigkeit. Besonders in diesen Werken verkörpert sich die Idee der Eroberung des Weltraums durch die sich spektakulär entwickelnde Satelliten- und Rakete-technik:¹¹³ Der titelgebende Reisende bewegt sich nunmehr nicht nur auf der Erde, sondern ist im Begriff, diese zu verlassen und das Weltall zu erobern. Sam Hunter verweist auf das Gedicht „Le Voyage“ aus „Les Fleurs du Mal“ (1857) von Charles Baudelaire als literarischen Bezugspunkt, eine Assoziation, die der Künstler anerkennt.¹¹⁴ Vergleichbar mit Baudelaire's Gedicht erzählt die *Colonna del viaggiatore* die innere Lebensreise des Künstlers. An der Plastik selbst ist dieser Befund allerdings kaum festzumachen. Da Pomodoro diesen Bezug später nicht mehr bekräftigt, aber immer wieder auf den Entdeckerdrang des Menschen bis ins Weltall verweist, lassen sich die *Colonne del viaggiatore* als der Erde verhaftete Zeichen der Anwesenheit verstehen, in denen, in für uns unlesbare Zeichen, Befindlichkeiten des Menschen und Ereignisse für die Zurückbleibenden dokumentiert werden.

3.1.2 *Colonne*

Die nun behandelten *Colonne*¹¹⁵ haben eine ausgeprägte, von einer sich auflösenden Oberfläche zusammengehaltenen Zylinderform, unter der informelle Binnenstrukturen sichtbar werden. Ihr Aussehen differiert neben den Proportionen hauptsächlich durch das Verhältnis von unruhig-chaotischem Inneren zu glatt poliertem Äußeren.

¹¹² Diese Beobachtung machte schon einer der ersten Interpreten von Pomodoros Werk, Giulio Carlo Argan, der Pomodoros Zeichen („segno plastico“) als „infinitamente ripetibile“ beschreibt (vgl. Continuità 1961, o. S.).

¹¹³ Vgl. Pomodoro Scritti 2000, S. 218f.

¹¹⁴ Vgl. Pomodoro Hunter 198, S. 124.

¹¹⁵ Zu den *Colonne* zählen folgende Skulpturen: *Colonna* (61 SC 3), *Semicolonna A* (67-68 SC 2), *Semicolonna B* (67-68 SC 3), *Colonna spaccata* (67-68 SC 4), *Mole Circolare* (69 SC 7), *Colonna intera recisa* (69 SC 8), *Cilindro costruito* (69 SC 9), *Movimento di crollo* (70-71 SC 1), *Triade* (79 SC 3), *Colonna Oklahoma Bozzetto* (81 SC 9), *Colonna Oklahoma* (81-82 SC 1), *Colonna* (82-83 SC 3), *Colonna* (85 SC 14), *Colonna* (85 SC 15), *Colonna* (88-89 SC 2), *Colonna* (89 SC 1), *Colonna* (89 SC 2), *Colonna* (89-99 SC 1).

Die *Colonna a grandi fogli* (72-75 SC 1) samt vorbereitenden *Bozzetto Colonna a grandi fogli (per Mondadori)* (72 SC 4) werden zwar als Säule bezeichnet, sind aber von der Form eher offene *aste cielari*. – Ebenfalls aus einer Nicht-Säulenform besteht mit ihrem ausgefranst-informellen Umriss die *La Colonna del viaggiatore* 1965/66 (1) (65-66 SC 1). Auch *The Column* (61 SC 1) entspricht nicht einer Säulenform.

Eine Gruppe von Säulen schließt sich an die Entwicklung der vollplastischen *Colonne del viaggiatore* an: Die Zylinderform ist tendenziell durchgehend vertikal aufgespalten und legt, große Flächen des Festkörpers intakt lassend, das schrundige oder technoide Innenleben frei: Die *Colonna* (61 SC 3) folgt mit ihrer breiten, durchgehenden vertikalen Spaltung noch sehr der in den vollplastischen *Colonne del viaggiatore* angelegten Komposition. Der fast geometrische senkrechte Abschluss der Öffnung gibt ihr ein kaum bewegtes Aussehen. Weitere Säulen mit tief zerklüfteten Rändern und einer großflächigen Perforation, die sich auszubreiten scheint, vermitteln hingegen eine stärkere Dramatik. Im *Cilindro costruito* (69 SC 9) beginnt dieser Prozess an mehreren Stellen und lässt sich bis zu einer kompletten Auflösung der Zylinderform fortdenken.

Die statischen stereometrischen Säulenkörper mit ihrer implizierten, noch durch den goldfarbenen Metallglanz verstärkten sakralen Ausstrahlung, werden durch diese destruktiven Elemente massiv destabilisiert und unterstreichen so Pomodoros Aussage zu seinen Säulen, die er als „an attempt to reveal the principle of dynamic instability in contemporary sculpture“¹¹⁶ verstanden wissen will. Diese auch in anderen Festkörpern angelegte Instabilität findet einen Höhepunkt in der Darstellung des auseinanderbrechenden Zylinders *Movimento di crollo* (70-71 SC 1, „Bewegung des Zusammenbruchs“, vgl. auch Kap. 4.5): Begrenzt von einem unversehrten Außenumriss bricht die Säule vertikal auseinander und gibt den Blick auf das zersetzte Innenleben frei. So wird eine Tendenz zur Heroisierung oder Monumentalisierung durch die zerfressenen bronzenen Restoberflächen wieder zurückgenommen. In der Erinnerung an die perfekte Zylinderform führt diese Perforation die Imperfektion vor Augen und sensibilisiert den Betrachter für so sichtbar werdende innerplastische Dynamiken.

In einer weiteren Gruppe von Säulenformen scheint das Auflösen der Oberfläche weniger eine beängstigend destruktive Funktion zu haben als vielmehr die der Freilegung verborgener Zeichen und Ornamente.¹¹⁷ Sie sind wie die in der unten noch genauer zu untersuchenden *Mole Circolare* (69 SC 7, „Kreisförmige wuchtige Masse“) durch deutliche horizontale Elemente gegliedert. Ihre kreisförmigen Bänder unterteilen rhythmisch das Innenleben von kryptischen Zeichen und graphischen Elementen, die wie in den beiden *Colonna* (89 SC 1 & 2) Assoziationen zu fremden Schriftzeichen wie der Keilschrift hervorrufen können: Die keilförmig herausgeschnittenen Schraffuren und das in beiden *Colonne* große, im oberen Drittel prominent angebrachte Zeichen aus Dreiecks- und Keilformen lassen eine Les-

¹¹⁶ Pomodoro Hunter 1982, S. 196.

¹¹⁷ Neben der *Mole Circolare* (69 SC 7) finden sie sich in: *Colonna* (89 SC 1), *Colonna* (89 SC 2), *Colonna* (89-99 SC 1), *Colonna* (88-89 SC 2).

barkeit und eine nicht verständliche Erzählung vermuten. Unterstützt wird diese Hypothese einer Narration durch die Gesamtgliederung der Säulenformen: Die horizontalen Bänder erinnern an Triumphsäulen wie die des Trajan in Rom, die in figurenreichen Aneinanderreihungen von einzelnen Szenen den Sieg des Kaisers über seine Feinde festhält.¹¹⁸ Geradezu wie eine Paraphrase der Triumphsäulen des Trajan oder des Augustus erscheint die *Colonna* (92 SC 2), deren Säulenform durch eine nach oben verlaufende Spirale gebildet wird.¹¹⁹ In der Trajanssäule ist auf einem 200 Meter langen, leicht ansteigendem Band die Unterwerfung der Daker unter der Führung Kaiser Trajans (101-102, bzw. 105-106 n. Chr.) dargestellt (Abb. 29). Es zeigt Einzelszenen aus dem Kriegsgeschehen, in die Beschreibungen von Örtlichkeiten und kommentierende Nebenszenen eingebaut sind.¹²⁰ Das Kontinuum der Erzählung wird immer wieder durch einzelne Szenen selbst, durch deren inneren Aufbau oder eingefügte Elemente aus Architektur (z. B. Darstellungen von Torbögen) oder Natur (z. B. Baumdarstellungen) unterbrochen. Wiederholungen und Bezüge der Szenen untereinander lösen das fortlaufende Erzählmuster auf. Dies geschieht auch in der *Colonna* Pomodoros, auch wenn ein einheitliches Erzählmuster nicht so deutlich hervortritt: Das im Vergleich zur Trajanssäule steiler ansteigende Reliefband ist von Gruppierungen massiver geometrischer Formen gebildet, die immer wieder in ihrem Fortlaufen durch wechselnde Zeichenformationen unterbrochen werden. Unterschiedlich in Ausmaßen und Stil, ist ihre narrative Struktur jedoch durchaus vergleichbar.

Doch im Zusammenhang mit Pomodoro ist nicht nur auf antike Vorbilder zu verweisen. Pomodoro zieht selbst ein Hauptwerk der Skulpturgeschichte für die Entstehung seiner Säulen heran: die „Unendliche Säule“ Constantin Brancusis.¹²¹ Auch wenn in der Literatur immer wieder Parallelen zu Brancusis Unendlicher Säule gezogen werden, fällt es schwer, wirklich überzeugende formale Übereinstimmungen festzumachen: Die Unendliche Säule („La Colonne sans Fin“) Constantin Brancusis von 1937-38 (vgl. Abb. 30)¹²² besteht aus 15 (+ 2 x ½) übereinandergesetzten rhomboiden Elementen, die sich potentiell unendlich in die Höhe fortsetzen könnten. In ihrem Umriss ist noch das additive Aufeinanderfügen von Elementen gleicher Form erkennbar. Der für die Säulendefinition ausschlaggebende Kreisgrundriss ist

¹¹⁸ Auch Giovanni Carandente zieht einen Vergleich zur Trajanssäule (vgl. Pomodoro Scritti 2000, S. 19).

¹¹⁹ Vgl. hierzu auch die Anmerkungen zu Spiraltürmen im Kap. 3.7.

¹²⁰ Vgl. hier und im Folgenden zur Trajanssäule: Pochat Bild Zeit 1996, S. 137-141.

¹²¹ „Probabilmente avevo anche in mente la Colonna senza fine di Brancusi“, Pomodoro Scritti 2000, S. 219.

¹²² Die früheste Version ist von 1918 (Eichenholz, 203,2 x 25,1 x 24,5 cm, New York, Museum of Modern Art (Schenkung Mary Sisler).

nicht vorhanden. Die Säulen Pomodoros hingegen sind Zylinder, die in ihrer Form als solche trotz aller Perforationen und Segmentierungen erkennbar bleiben.

In einigen Aspekten sind lediglich *Mole Circolare* (69 SC 7) und deren schlankere Ausführung als Teil der *Triade* (79 SC 3) mit der Unendlichen Säule vergleichbar: Die Zylinderform der *Mole Circolare* wird durch vier unterschiedlich gestaltete Röhrenelemente gebildet, die im Verhältnis von ungefähr 1 : 1,5 : 3,0 : 2,5 aufeinander gestapelt sind. Sie werden oben und unten von einem ausgebuchteten Band begrenzt, zwischen dem horizontal ausgerichtete Texturen sichtbar werden. So entstehen ungleichmäßige Module, die ohne konsequentes Reihungsschema aufeinandergesetzt werden. Die Elemente der Unendlichen Säule Brancusis sind jedoch formgleich und haben eine invariable Höhe von 45 cm. Wie auch die schon behandelten *Colonne del viaggiatore* (z. B. 62 SC 13) trägt die *Mole Circolare* – ähnlich der Säule Brancusis – das Potential des unendlichen Fortdenkens in sich. Die Gestalt der gedanklich zu ergänzenden Säule ist bei Brancusi durch die fast serielle Repetition der monoformenten Elemente vorgegeben, bei Pomodoro ergeben sich durch die Unregelmäßigkeit unendlich viele Möglichkeiten der Sukzession der Zylinderfragmente. Er folgt hier offensichtlich wieder dem Konzept der „Tagli d’infinito“, denn die Plastik zeigt nur einen von vielen möglichen Ausschnitten eines unendlich zu denkenden Zylinders.

So ist beiden Werken die potentielle Unendlichkeit gemein, die sich in der Vorstellung des Betrachters vollzieht. Da beide Säulenformen ohne Sockel oder andere Abgrenzung zur Erde im Freien aufgestellt sind, setzen sie sich nicht nur in Richtung Himmel, sondern auch in Richtung Erde fort. Sie können so einen mythischen „axis mundi“ bzw. eine „universalis columna“ bilden und erhöhen damit den Ort, an dem sie errichtet werden: Brancusi scheint mit seiner Säule eine Transition der geehrten gefallenen Soldaten in die himmlischen Sphären zu gewährleisten, Pomodoro setzt die *Mole circolare* in eine Dreiergruppe („Triade“), die Assoziationen zu christlichen Themen wie die Trinität oder Kreuzigungsgruppe in Golgatha zulässt.

Pomodoro vermeidet einerseits eine mögliche sakralisierende Bedeutungsladung seiner *Colonne*, indem er für die Titel technische Begriffe wie *Cilindro* oder *Mole circolare* („kreisförmige wuchtige Masse“) verwendet. Andererseits ist er sich durchaus der Wertigkeit auch seiner Säulen als Pathosformel, als Symbol für Macht, bewusst. Nach einer klaren Absage an das Verständnis seiner Werke als monumental, beschreibt er sie in ihrer aufgerissenen Grundform als Ausdruck für das Bestreben nach Freiheit und Volksdemokratie, das im Ge-

gensatz zu antiquierten Formen der Machtstruktur steht.¹²³ Seine Sichtweise der Unendlichen Säule als „entweiht“ und „entweihend“,¹²⁴ fügt sich in diese Reflexionen ein.

Eine Bedeutungsschicht der Säulen, die sich bei anderen zeitgenössischen Bildhauern findet, scheint bei Pomodoro zu fehlen: Die Säule in einem magisch-spirituellen Kontext, wie z. B. in den Totempfählen einiger nordamerikanischer Indianerstämme. Die handgefertigten Säulen (Abb. 31) des Mailänder Bildhauers Iginio Balderis definiert Gillo Dorfles als „totemische“.¹²⁵ Eine Nähe zu Totempfählen und auch zu Phallussymbolen ist bei ihm durchaus gegeben. Seine Säulen verbinden ebenfalls einen quantitativ überwiegenden glatten Teil, der an markanten Stellen informell überarbeitet wird. Die noch weichen Gipsröhren werden horizontal aufgeschnitten und dann teils mit herausragenden Platten verfüllt oder leicht wieder zugeedrückt. Beide Künstler machen die plastische Dimension im Innern der Säulen nach außen sichtbar und können sich hier auf die räumlichen Konzepte von Lucio Fontana berufen. Das Aufbrechen einer plastischen Grundform bleibt jedoch vor allen symbolischen oder magisch-spirituellen Interpretationen das Hauptanliegen dieser Werke.

3.1.3 *Pillari*

Säulen in Pfeilerform mit dem Titel *Pillari* oder *Colonne* erscheinen in Pomodoros Werken ab 1978 zeitgleich mit den unten beschriebenen *Aste cielari*. Sie haben wie die *Pillari per Amalievaven* (82-83 SC 2, „Pfeiler für Amalievaven“) in Kopenhagen eine schlanke Pfeilerform mit quadratischem oder wie die *Quattro Stele* (97 SC 1) einem rechteckigen Grundriss. Sie stehen in unterschiedlichen Bedeutungszusammenhängen.

Die als Einzelschöpfung zu betrachtende *Colonna* (78 SC 3) verweist nicht nur wegen ihrer Aufstellung in einem Friedhofskontext auf eine Todessymbolik hin: Der von einer diagonalen Kluft getrennte Quadratpfeiler ist in regelmäßigen Flächenanordnungen mit scharfen, nach außen gerichteten Spitzen überzogen. Durch die vertikale Ausrichtung der Zeichenelemente, die Scharfkantigkeit und die Regelmäßigkeit der Struktur, strahlt das Werk trotz der aggressiven Elemente eine Ruhe aus, die auf eine weiterführende Sinnenebene verweisen kann:

¹²³ Vgl. Pomodoro Hunter 1982, S. 196: „The columns have almost invariably been large works, yet they contrast completely with the very idea of monumentality.“ – „One could even say that these works express the aspiration for freedom and popular democracy as opposed to all the antiquated forms of the power structure.“

¹²⁴ Vgl. Pomodoro Scritti 2000, S. 213. – Sie ist „entweiht“, weil sie keine sakrale Funktion wie Stützen eines Tempels mehr erfüllt.

¹²⁵ Balderi Milano 1965, S. 6.

In einer die Tradition variierende Interpretation, wird der gespaltene Pfeiler analog einer gebrochenen oder gestürzten Säule ein Memento-Mori-Motiv.

Weniger dem Bereich des Todes zugeordnet und offensichtlich weniger symbolgeladen, herrscht in den *Pillari* ein eher narrativer Charakter vor.¹²⁶ Ein signifikantes Beispiel für sie sind die *Pillari per Amaliehaven* (82-83 SC 2), deren Inspirationsquelle Pomodoro direkt aus dem architektonischen Umfeld und der Verwandtschaft zur ebenfalls vom Wasser geprägten Stadt Venedig zog: Im Mittelpunkt der Parkanlage flankieren vier schlanke, quadratische *Pillari* in paarweise variabler Höhe eine kreisrunde Fontäne. Die grün patinierte Bronzefläche, welche die Farbgebung der Kuppel des Königspalastes aufnimmt, ist im unteren Abschnitt vollkommen, im oberen nur fragmentarisch aufgerissenen. Hinter ihr werden moderat rhythmisierte Texturen erkennbar. Eine grünliche Patina im oberen Bereich, die Spiegelungen von Wind- und Wasserbewegungen kaum zulässt, verhindert eine visuelle Verbindung der Pfeiler mit der unmittelbaren Umgebung. Vielmehr scheinen die *Pillari* mit dem Untergrund zu verwachsen ohne wie viele vorher betrachtete *Colonne* den Kontakt mit dem Himmel zu suchen.¹²⁷ Ein Grund mag hierfür in dem anregenden Vorbild aus der Lagunenstadt Venedig liegen. Bei normalem Wasserstand ist der obere Teil eines zur Gondelbefestigung dienenden Holzpahls glatt und ansehnlich, bei Ebbe wird ihr zersetzter, von Algen und Mollusken überwachener unterer Abschnitt sichtbar. Dieses Zitat kann man in den Kopenhagener *Pillari* lesen.

Solche die Grundform korrodierenden Elemente setzen diese Skulpturengruppe von Werken der zeitgleichen Minimal Art ab. Könnte noch die paarweise Aufstellung der stereometrischen Grundformen von vier Pfeilern mit gleichem Grundriss und zwei unterschiedlichen Höhen auf eine Verwandtschaft zu Minimal-Art-Konzepten verweisen, ist die Aufteilung der Seitenflächen in geöffnete und geschlossene Oberflächen jedoch stark abweichend und gibt den einzelnen Plastiken ein charakteristisches, unverwechselbares Aussehen. Es entsteht so eine Gesamtwirkung, in der das Prinzip des Einzigartigen und Individuellen vorherrschend bleibt.¹²⁸ Somit setzen sich die *Pillari* klar von minimalistischen Werken ab. Weitere Ausführungen Pomodoros zu diesem Werk heben hervor, dass die Unterschiedlichkeit der

¹²⁶ Zu den *Pillari* zählen folgende Plastiken: *Colonna* (78 SC 3), *I pillari per Amaliehaven 1* (81 SC 5), *I pillari per Amaliehaven 2* (81 SC 6), *I pillari per Amaliehaven 3* (81 SC 7), *I pillari per Amaliehaven 4* (81 SC 8), *Bozzetto Colonne Copenhagen* (82 SC 2), *Pillari per Amaliehaven* (82-83 SC 2), *Colonna* (84-85 SC 1), *Quattro Stele* (97 SC 1), *Stele I* (97 SC 2), *Stele I* (97 SC 3), *Stele II* (97 SC 4), *Stele II* (97 SC 5), *Stele III* (97 SC 6), *Stele III* (97 SC 7), *Stele IV* (97 SC 8)

¹²⁷ Dies ist eine Beobachtung, die auch durch die Aussage Pomodoros bestärkt wird, der sich die *Pillari* als in die Erde fortgesetzt denkt („le opere possano continuare sotto il livello del terreno“ (vgl. Pomodoro Leonetti 1992, S. 104).

¹²⁸ Vgl. Statement des Künstlers zu diesem Projekt (im Archiv des Künstlers, unveröffentlicht).

Pfeiler ausdrücklich die strenge Wiederholbarkeit eines modernen, industriell gefertigten Moduls verhindern bzw. unmöglich machen solle. Ebenso sei es ihm wichtig, dass durch Abweichungen im plastischen Befund die Handarbeit des Künstlers hervorgehoben und das Werk in eine künstlerische Tradition gestellt werde, die ihren Ausgang in der Renaissance habe.¹²⁹

Trotz dieser Orientierung an einem alltäglichen, eher unansehnlichen, dem Verfall hingegebenen Vorbild, gelingt es Pomodoro, eine Skulpturengruppe zu schaffen, die Würde und Gelassenheit ausstrahlt. Die grünliche Farbigkeit der *Pillari* korrespondiert direkt mit der zentralen Kuppel des Königspalastes und hebt die Pfeilerplastiken so aus dem Gartenkontext hervor. Auch lässt die Aufstellung der Pfähle an den Ecken eines hervorgehobenen Geländes Assoziationen entstehen zu Kultstätten aus der Vorgeschichte und Antike bis hin zu denen der Naturvölker heutiger Tage.

Eine konsequente Fortsetzung dieses Gedankens ist die Schaffung der *Quattro Stele* (97 SC 1) im Jahre 1997 für die Ausstellung in seiner Retrospektive in der Stadt und Festung von San Leo: Auf einem bedingt begehbaren Sockel, der eine Annäherung nicht verhindert, stellt Pomodoro hohe, flache Pfeiler in unterschiedlicher zweiansichtiger Ausgestaltung nebeneinander. Jede der rötlichen Stelen wird seitlich von einem massiven Band eingefasst, das die Plastiken optisch zu einer Gruppe vereinigt. Die Ausgestaltung der Bänder wird vom Wechsel kräftiger Zeichen zu geglätteten Oberflächen gekennzeichnet. Die erste *Stele* ist geprägt durch eine primitive Leiterform aus Dreieckskeilen, die über einem fast chaotischen Gewirr von Fragment und Kugelformen in Richtung Himmel deutet. Das die zweite *Stele* vertikal durchziehende Band ist auf der einen Ansicht fast dekorativ ausgebildet und gibt der Plastik ein homogenes Aussehen. Die Besonderheit der dritten *Stele* ist ein kapitellartiger Abschluss, der aus stilisierten Flammen zu bestehen scheint. Ihr an die Seite gestellt wird die vierte *Stele*, deren Kopf geschlossen und so einen Gegensatz zum aufgerissenen Ende der dritten darstellt. Im kurzen Reliefband dieser Plastik schiebt sich eine geordnete Dreiecksformation im jeweils oberen Bereich gegen einen ungeordneten Haufen von Stab- und Keilfragmenten. Drei der Stelen haben im unteren Bereich eine hochrechteckige Öffnung, durch die der Betrachter hindurch schauen kann. Pomodoro schließt sie in der späteren Bronzefassung und gibt ihnen so ein kompakteres und stabileres Erscheinungsbild. So nähert sich ihr Umriss wieder dem Monument an, das Pomodoro als Inspirationsquelle diente: Auf einer Reise in den Jemen besuchte Pomodoro im Januar 1997 auch die sabatäischen Tempelanlagen von Marib,

¹²⁹ Vgl. „piloni vogliono escludere la ripetitività stretta di un modulo produttivo moderno, mantenendo un segno di ‚manualità‘ classica e rappresentando il processo storico“ (unveröffentlichtes Statement des Künstlers aus seinem Archiv).

wo ihn die fünfeinhalb noch erhaltenen Säulen des Almaqah-Tempel von Bar'an (Abb. 32) beeindruckten,¹³⁰ die in einer Reihe prominent das Areal beherrschen.

Unter der Verwendung einer Symbolik des Gegensatzes von geschlossener und gefüllter Fläche und durch Anbringung dramatisch bewegter Elemente in den reliefierten Bändern scheint Pomodoro Ereignisse und Ideen festhalten zu wollen, die sich dem Betrachter eher intuitiv als rational mitzuteilen scheinen. In ihren Zeichen scheinen sich die Erzählungen von Karawanen oder der sagemuwobenen Königin von Saba darzustellen.

3.1.4 *Aste cielari*

Der Titel *Asta cielare* soll „Himmelsstab“ ausdrücken und lässt eine Verbindung der irdischen mit der himmlischen Region vermuten. Eine ähnliche Konstellation ergab sich oben schon im Vergleich der *Colonne* mit Brancusis Unendlicher Säule.

Die *Aste cielari*¹³¹ bieten als Gruppe ein homogenes Bild. Es sind auf einen dreieckigen Sockel gestellte schlanke Stäbe, die wechselweise aus künstlerisch gestalteten verschiedenen Elementen informellen Charakters mit spitz hervorstoßenden Zeichen und aus Teilen von polierten Bronzestücken gefertigt sind. Grundsätzlich gibt es zwei Typen der *Aste cielari*. Der erste steht chronologisch am Anfang und zeigt eine Lösung von aus einem Stück gefertigten Stäben, in denen mit scharfkantigen Texturen versehene abgedunkelte Flächen den größten Raum einnehmen, die nur sparsam von hochpolierten Bronzeflächen gegliedert werden. Die Werke des zweiten Typs sind wechselweise aus Elementen mit rhythmisch strukturierten informellen Reliefs und handwerklich gefertigten glatten Flächen zusammengesetzt.

Die dreiflächige Säulenform der schon ab 1972 entstandenen *Colonna a grandi fogli* (72-75 SC 1, „Säule mit großen Flügeln“) scheint eine Vorform einer *Asta cielare* zu sein: Der von scharf hervorstechenden Kanten und Spitzen überzogene Dreieckspfeiler wird von drei aufrechten, segelförmig gewölbten Stahlflächen umfassen und großflächig verdeckt. Die charakteristische Ausformulierung seiner dreiseitigen Pfeilerform und die variantenreiche Kom-

¹³⁰ In mehreren Stellungnahmen gibt er dieses Monument als direkte Quelle für seine *Quattro Stele* an.

¹³¹ Zu den *Aste cielari* zählen: *Asta cielare* I (78 SC 2), *Asta cielare* IIa (78-80 SC 1), *Asta cielare* II B (78-80 SC 2), *Asta cielare* III (78-80 SC 3), *Asta cielare* IIIa (78-80 SC 4), *Doppia asta cielare* (78-80 SC 5), *Doppia asta cielare* (78-80 SC 6), *Doppia asta cielare* II (78-80 SC 7), *Asta cielare* IV (78-80 SC 8), *Asta cielare* IVb (78-80 SC 9), *Asta cielare* IV (78-80 SC 10), *Asta cielare* V (78-80 SC 11), *Asta cielare* VI (78-80 SC 12), *Asta cielare* VII (78-80 SC 13), *Asta cielare* VIII (78-80 SC 14), *Asta cielare* (78-80 SC 15), *Asta cielare* (78-80 SC 16), *Asta cielare* (78-80 SC 17), *Asta cielare* (78-80 SC 18), *Asta cielare* (78-95 SC 1), *Asta cielare* (80-85 SC 1), *Asta cielare* (80-95 SC 1), *Lancia* (84 SC 5), *Asta cielare* (85 SC 5), *Asta cielare* (90 SC 5), *Asta cielare* (93 SC 3), *Asta cielare* (98 SC 6), *Asta cielare* (99 SC 3), *Asta cielare* (99 SC 4), *Asta cielare* (00 SC 2)

bination von informeller Relief- mit polierter Bronze­fläche werden typisch für alle im Folgenden behandelten *Aste cielari*.

Die gesamte Staboberfläche der ersten drei Werke des ersten Typs¹³² mit dem Titel *Asta cielare* (78 SC 2, 78-80 SC 1, 78-80 SC 2) ist von einem verhalten mit Zeichenelementen aufgelockerten Relief bestimmt. Die Bronzebänder am unteren Teil scheinen lediglich als Halterung und Abgrenzung zum Boden zu dienen. Erst bei späteren Werken wie *Asta cielare* (80-85 SC 1) erhält die nun im unteren Bereich angebrachte perforierte glatte Fläche mehr Raum und dramatisiert durch ihr unsymmetrisches Erscheinungsbild das plastische Geschehen.

Die eigentliche Innovation Pomodoros stellen die *Aste cielari* des zweiten Typs dar,¹³³ die aus einem Steckkastensystem zu stammen scheinen. Sie verbinden handwerklich-maschinell hergestellte Module mit Abschnitten, deren Texturen aus der informellen Tradition stammen. Die früheste Plastik, in der schon alle Charakteristika dieser Gruppe ausgebildet sind, ist die *Asta cielare III* (78-80 SC 3): Die *Asta* besteht aus sechs unterschiedlich langen Elementen, von denen das unterste und dritte von unten ausschließlich aus handwerklich gefertigten dreiflächigen Bronzekörpern geformt wird. Die weiteren Elemente von stark variierender Länge sind mit einem hier noch feinen Relief überzogen, das von einigen Zeichen aus verschiedenförmigen Plättchen aufgelockert wird. Erst spätere Werke zeigen wieder die aggressiv wirkenden spitzen Kanten, ähnlich wie in der *Colonna a grandi fogli* (72-75 SC 1) und vielen *Aste cielari* ersten Typs (vgl. *Asta cielare IV*, 78-80 SC 10). Ein schmales Bronzeband bildet den Übergang zur Schnittstelle mit dem nächsten Element.

Auch wenn die *Aste cielari* selten im Freien aufgestellt werden, lassen diese Himmelsstäbe sich grundsätzlich, trotz ihrer ungleichmäßigen Elemente, unendlich in den Himmel – weniger in die von einem Bronzestück und Sockel getrennte Erde – fortgesetzt denken. Hierin ähneln sie schon den oben behandelten *Colonne* wie der *Mole circolare*. Friedrich Teja Bach legt in seiner Brancusi-Monographie ausführlich dar, dass Brancusis „Unendliche Säule“ jedoch nicht real verlängert werden kann. Den Eindruck der Unendlichkeit erreicht sie nur in ausgewählten Proportionen. „Sie muss einerseits so lang sein, dass sie nicht mehr als eine auf dem Boden verharrende Säule empfunden wird, andererseits aber kurz genug, um nicht den

¹³² Zu diesen in einem Stück gearbeiteten Werken zählen: *Asta cielare I* (78 SC 2), *Asta cielare IIa* (78-80 SC 1), *Asta cielare II B* (78-80 SC 2), *Asta cielare* (80-85 SC 1), *Asta cielare* (85 SC 5), *Asta cielare* (90 SC 5), *Asta cielare* (93 SC 3), *Asta cielare* (98 SC 6), *Asta cielare* (99 SC 4).

¹³³ Zu diesen aus mehreren Elementen zusammengesetzten Werken zählen unter anderen: *Asta cielare III* (78-80 SC 3), *Doppia asta cielare* (78-80 SC 5), *Doppia asta cielare* (78-80 SC 6), *Doppia asta cielare II* (78-80 SC 7), *Asta cielare IV* (78-80 SC 8), *Asta cielare IVb* (78-80 SC 9), *Asta cielare V* (78-80 SC 11), *Asta cielare* (78-95 SC 1).

Eindruck prekärer, in ihrem Stand unglaublicher Labilität und damit von Unvollkommenheit zu erwecken“.¹³⁴ Eine unendlich wirkende Form erhält sie erst dann, wenn sie auf eine stimmige Proportion begrenzt wird. Wie sind nun die Proportionen der *Aste cielari*? Sie reichen von ca. 1:50 (*Doppia asta cielare*, 78-80 SC 6) bis ca. 1:10 (*Asta cielare I* (78 SC 2). Obwohl *Asta cielare I* sich nach oben ohne Abschluss öffnet, wirkt das Werk sehr gedungen, als ob es in seinem Höhendrang abgeschnitten wäre. Es bleibt stelenartig fest dem Boden verhaftet. Die *Doppia asta cielare* hingegen scheint durch ihre Schlankheit und die Höhe instabil, obwohl sie mit einer Sockelplatte gesichert ist. Durch das scheinbare Wanken kommt in ihnen kaum der Eindruck von Unendlichkeit auf. Erst in den *Aste cielare* mit einem Verhältnis von ca. 1:30 (z. B. *Asta cielare IVb*, 78-80 SC 9) stellt sich ein Ausgleich von Beruhigung und Höhendrang ein, der es dem Betrachter ermöglicht, den Stab unendlich in die Höhe fortgesetzt zu denken.

Noch stärker als die oben besprochenen Zylinder wie *Mole circolare* (69 SC 7) verkörpern diese *Aste cielari* eine große Nähe zu der aus gleichen Modulen zusammengesetzten Stabform Brancusis. Noch deutlicher tragen diese *Aste cielari* in sich die Möglichkeit, als eine profanisierte „axis mundi“ eine Verbindung der Erde mit himmlischen Sphären zu bilden.¹³⁵

3.2 *Scatole, Cubi und Cippi* – Verletzte Stabilität und chaotische Statik

Quader und Würfel als elementare stereometrische Grundkörper nehmen quantitativ im Vergleich zu Zylindern und Kugeln in Pomodoros Werk einen eher kleinen Raum ein. Die hier zusammengefassten Plastiken mit den Titeln *Scatola*, *Cubo* oder *Cippo* werden zunehmend in ihrer Memorialfunktion bedeutend. Deren Formen greift der Künstler bis in die Gegenwart auf.

Zu den Charakteristika der *Scatole* („Schachteln“)¹³⁶ gehört neben der grundlegenden Quaderform die Möglichkeit des Öffnens, des Hineinschauens und Aufbewahrens meist durch

¹³⁴ Vgl. Brancusi Bach 1987, S. 28.

¹³⁵ Vgl. auch: Eliade Heilige 1998, S. 34ff.

¹³⁶ Zu diesen Werken zählen: *Scatola I* (60 SC 7), *Scatola* (60-61 SC 1), *Scatola* (60 SC 9), *Bozzetto* (61 SC 4), *Scatola* (61 SC 2), *La Porta* (61-62 SC 4), *Scatola* (61-62 SC 4), *Una lettera da Pasione* (62 SC 1), *Scatola* (62 SC 2), *Studio n° 1 per Scatola* (62 PS 8), *Studio n° 2 per Scatola* (62 PS 9), *Studio n° 3 per Scatola* (62 PS 10), *Studio n° 4 per Scatola* (62 PS 11), *Studio n° 5 per Scatola* (62 PS 12), *Omaggio al cosmonauta* (62 SC 8), *Omaggio al cosmonauta n° 2* (62 SC 9), *Semaforo* (62 SC 14), *Doppia Porta* (62 SC 16), *In Memory*

Klappen verdeckter Objekte. Ähneln die ersten *Scatole* (vgl. (60 SC 7 & 61-62 SC 4) durchaus noch einem Karton, besetzt Pomodoro diese „Schachtelform“ bald mit anderen Inhalten: So trägt *La Porta* (61-62 SC 4) ähnliche Merkmale wie die ersten *Scatole*: Die ungerahmte, horizontal gegliederte Rechtecksfläche gibt unter der geöffneten planen Oberfläche den Blick auf Plättchen- und Klotzstrukturen frei. Ein ähnliches Innenleben bietet sich in *Una lettera da Pasione* (62 SC 1, „Pasions Brief“), wo die Texturen allerdings von einer Schachtelhaut über die Kanten hinweg zusammengehalten wird. Die variierende Gestaltung der Quaderformen ist in dieser Plastik so offen gehalten, dass die eine Plastik als Tür („porta“) gelesen werden soll, die andere als Brief Pasions¹³⁷.

Die formale Ähnlichkeit zur titelgebenden Schachtel ist eher die Ausnahme. Weitaus typischer ist die im Schraffurenstil dieser Zeit ausgeführte Version der *Scatola* (60-61 SC 1): Sie setzt sich aus zwei gegeneinander gesetzte Bildplatten zusammen, die von einem kleinen, fixierten Sockel getragen werden. Kennzeichnend für die Plastiken dieser Gruppe der *Scatole* ist eine Zweiansichtigkeit, die sie von aufrecht gestellten Reliefplatten ohne gestaltete Rückseite unterscheidet. Selbst eine deutliche akzentuierende Rahmung etwa in Kastenform findet sich bei diesen Werken nicht immer.

Wie heterogen die hier vorgestellte Gruppe von Plastiken ist, zeigen auch die Vorstudien, die neben den Reliefentwürfen zur Form der *Scatole* führen: Anfang der sechziger Jahre entstehen drei Plastiken mit dem Titel *The Player's Box*¹³⁸, die einen anderen Weg zur Entwicklung der Schachtel- bzw. Quaderform aufzeigen: Mehrere durch feine geometrische Kerben gekennzeichnete „Osso-di-seppia“-Güsse in einem dunkeloxidierten Farbton werden mit auffälligen runden Schrauben zwischen zwei stark reflektierende Stahlplatten gehängt, sodass die Grundform sich einem Quader nähert. Ihren studienhaft improvisierten Charakter erhalten diese kleinen Plastiken von der spontan erscheinenden Ausführung der Güsse. Sie entstehen fast gleichzeitig mit den in der „Osso-di-seppia“-Technik hergestellten Silberplastiken (vgl. Kap. 3.12). Die Einbindung in geglättete, geometrisch ausgeformte Platten nimmt allerdings deren informellen Duktus zurück. Die Verbindung zu den größer dimensionierten *Scatole* scheint sich auf den ähnlichen Titel, die Rätselhaftigkeit des Inhalts, den Vorzug der Zweiansichtigkeit und die ordnende Seiteneinfassung zu beschränken.

of John F. Kennedy (63-64 SC 1), *Bozzetto* (64 PS 24), *Scatola n° 1* (64 SC 4), *Scatola n° 2* (64 SC 5), *Studio per scatola* (64 PS 31), *Scatola* (64 SC 6).

¹³⁷ Pomodoro wurde zu diesem Titel inspiriert durch die Abenteuer des Söldnerführers Pasion (Πασίων). – Auf welches genaue Detail dieser Geschichte sich der Titel bezieht, daran erinnert sich der Künstler nicht mehr.

¹³⁸ *The Player's Box* (60-65 PS 1), *The Player's Box* (60-65 PS 2), *The Player's Box* (60-65 PS 3). Das seitlich begrenzende Stahlblättchen im *Bozzetto* (60 PS 23) scheint Ideengeber für die *Player's Boxes* gewesen zu sein: Optisch nimmt er als Puffer die seitwärts drängenden Texturen der Sepiaschalengüsse zurück und versucht sie in eine rechteckige Form zu bringen.

Eine Gruppe, die formell den *Scatole* zugeordnet werden muss, bilden die vier Plastiken der *Successioni* („Abfolgen“)¹³⁹, die in den Jahren 1962 und 1963 entstehen. Ihnen gemeinsam ist die klare seitliche Umklammerung durch eine glatte Bronzewand. Ihre Vorderseiten durchziehen zeittypische Keil- und Strichtexturen, die unterschiedlich aufgefaltet sind: Ist bei *Successioni n° 1* (62 SC 10) diese Fläche ungefaltet parallel zur Quadermitte, legt die Innenfläche sich in *Successioni 4* (62-63 SC 1) vertikal so nach vorne, dass sie mittig eine rechtwinklige Kante bildet. In *Successioni n° 3* (62 SC 12) kragt sie in der oberen Hälfte aus dem Grund heraus, in *Successioni n° 2* (62 SC 11) bildet sie, einem *Radar* ähnlich, eine Nische aus. Der Titel dieser Werke legt eine sukzessive Lesart der leicht variierten Zeilen nahe. Wie die Binnentexturen der vollplastischen *Colonne del viaggiatore* oder anderer *Colonne* (vgl. Kap. 3.2) sind diese Reihungen als nach oben fortgesetzt zu denken. Wie die graphische Darstellung einer musikalischen Komposition bilden die Innenflächen abwechslungsreiche Variationen in den rhythmischen Folgen und ein konzertierendes Miteinander von aufgefalteten Flächen und streng begrenzter Rahmenstruktur.

Als Übergang zu den eigentlichen *Cubi* könnten die beiden *Scatola n° 1* (64 SC 4) und *Scatola n° 2* (64 SC 5) herangezogen werden, da ihre Ansichtseite im Gegensatz zu den vorher betrachteten Plastiken schon eine quadratische Grundform hat. Die blank polierten Oberflächen der *Scatole* lösen sich, wie von chemischen oder biologischen Prozessen zerfressen, großflächig auf und geben den Blick auf die im Fall von *Scatola n° 2* (64 SC 5) kreuzförmig von einem zentralen Bolzen ausgehenden linienförmigen Rhythmen frei. Diese Zerstörung wird mit einer Anzahl von tiefen Schnitten und Einkerbungen, welche die noch bestehenden Oberflächen der beiden Schauseiten überziehen, verstärkt. Sind der Quader und noch mehr das Quadrat ausgewogene, stabile Formen, werden sie hier durch die sich zersetzende Oberfläche zum Schauplatz von Vergänglichkeit und Chaos ausdrückenden Prozessen.

Annähernd quadratische Schauseiten haben auch die quaderförmigen Plastiken *Omaggio al cosmonauta* (62 SC 8), *Omaggio al cosmonauta n° 2* (62 SC 9) und *In Memory of John F. Kennedy* (63-64 SC 1), die als Ehrung den ersten (russischen) Kosmonauten und dem Gedenken des ermordeten US-Präsidenten J. F. Kennedy gewidmet sind. Ähnlichkeiten der Kosmonauten-Hommagen zu *Scatola n° 1 & 2* sind nicht zu übersehen: Auch hier ist die deckende Oberfläche der stereometrischen Form fast aufgelöst und legt das Innenleben bloß, während Schnitte sie eher rahmend und ordnend überziehen. In der Gedenkplastik für J. F. Kennedy fehlt eine über den Grundkörper gespannte Oberfläche völlig, und die in neun Ta-

¹³⁹ Zu ihnen zählen: *Successioni n° 1* (62 SC 10), *Successioni n° 2* (62 SC 11), *Successioni n° 3* (62 SC 12), *Successioni 4* (62-63 SC 1).

feln gegliederten gegensätzlichen Strukturfolgen sind ohne Verdeckungen sichtbar. Durch die Mannigfaltigkeit der Zeichen herrscht der Eindruck von Unordnung vor, der allerdings durch die stabile quadratische Fläche der Hauptansicht und die starken rahmenden und ordnenden Elemente so zurückgenommen wird, dass die Plastik die Würde auszustrahlen vermag, die dem Gedenken eines ermordeten Präsidenten angemessen erscheint (vgl. auch Kap. 4.5.2).

Nicht jedes Werk, das mit *Cubo*¹⁴⁰ tituiert wird, geht aus einer würfelförmigen Grundform hervor. So ist der erste *Cubo* (61-62 SC 3) eine leicht nach oben ansteigend hingelegte *Scatola*, welche die Bezeichnung „Würfel“ von der oberen, annähernd quadratischen Schauseite bekommt. Dessen Aussehen wird von einem längs über die Oberseite laufenden Einschnitt bestimmt, dessen Ende sich am Boden der Seitenflächen zuspitzt. Die Abrisskanten dieser tiefen Kluft verdeckt ein aus Keilformationen gebildetes Band, das sich von unten hochdrückt, dabei die Oberfläche des Kubus aufreißt und einen Blick auf das durch Streben, Keile und Klötzchen technoid wirkende Innenleben freigibt. So entsteht auch zusätzlich durch die Unregelmäßigkeit der Elemente eine zurückhaltend fließende Dynamik, die sich hauptsächlich innerhalb des oberen Quaderumrisses vollzieht. Nur an einer Ecke überschreiten die Klotzstrukturen die Außenseite des *Cubo*. Eine untere Ecke ist gänzlich weggefressen.

Eine andere Herangehensweise an die Gestaltung eines Würfels findet sich nur in der kleinen Würfelstudie *Cubo* (64 PS 23): Die Würfelfigur ist nicht mit einer Haut überzogen, die dann perforiert wird, sondern ist aus sechs mit Zeichentexturen überzogenen Quadratflächen zusammengefügt. Das über die Kanten hinausweisende Muster der Flächen verunklärt die Umrisslinien des Körpers derart, dass die Würfelform zurücktritt und die Zeichen und Texturen der Seitenflächen ohne Unterbrechung direkt untereinander in Kontakt treten können. Für einen *Cubo* im größeren Maßstab verwirklicht Pomodoro dieses Konzept nicht. Auch die *Cubi* (64-67 SC 1, 65-75 SC 1 & 83-84 SC 1), deren gemeinsames Merkmal das Stehen auf einer Spitze ist, werden von einer stark zurückgedrängten Oberflächenhaut zusammengehalten. Als Neuerung findet sich eine Destabilisierung der statischen Würfelform durch Ausstellen des Körpers auf eine Ecke. Die Diagonalbildung bewirkt eine Dynamisierung, die durch das kraftvolle Zerbersten der Sockeloberfläche an der Berührungsstelle der Würfelspitze noch verstärkt wird.

¹⁴⁰ Zu den eigentlichen *Cubi* zählen: *Il Cubo* (61-62 SC 3), *Cubo* (64 PS 23), *Cubo* (64-67 SC 1), *Cubo* (71 SC 1), *Cubo IV* (65-75 SC 1), *Cubo* (83-84 SC 1); *Semaforo* (62 SC 14) ist ein Grenzfall: Wegen der quadratischen Grundfläche müsste „die Ampel“ eher zu den *Pillari* gezählt werden, obwohl deren niedrige Höhe dagegen spräche.

In gängigen Lexika zur Symboldeutung wird der Kubus mit positiven Eigenschaften belegt wie „Vollkommenheit“, „Vollendung“, „Stabilität“ und „statische Perfektion“.¹⁴¹ Wie schon bei den *Colonne* beobachtet, und bei den *Sfere* noch offensichtlicher, nimmt Pomodoro die ebenmäßige Form des Quaders, die er mit dem Titel Kubus aufwertet, zum Anlass, um an ihm die Ergebnisse zerstörerischer Eingriffe darzustellen. Wie von Säure zerfressen oder von scharfen Instrumenten zerschnitten, löst sich die Außenhaut des Quaders auf und zeigt informell-chaotische Binnentexturen. Durch die Destruktion der Perfektion manifestiert sich die Idee der Vanitas mit einer fast barocken Kraft, welche die Kubusform zum geeigneten Träger einer Memorialsulptur werden lässt.¹⁴²

Im Zusammenhang mit der Suche nach einer geeigneten Form für ein Partisanen-Denkmal für die Stadt Modena, an deren Ende ein, in einen Pyramidenstumpf gerammter umgedrehter Obelisk steht (vgl. *Una battaglia: per i Partigiani*, „Ein Kampf: den Partisanen“, 71 SC 2, s. Kap. 4.5.2), entwickelt Pomodoro als ersten Entwurf einen vertikal durchtrennten *Cubo* (71 SC 1). Zwei flache aufrechte Quader sind so parallel nebeneinander gesetzt, dass zwischen ihnen eine breite Kluft entsteht, die mit einer zerklüfteten Abbruchkante in die blank polierten Flächen der Außenseiten überleitet. Im Innern sind gegenüberliegend wie zwei Elektroden zwei erhabene quadratische Flächen eingelassen, die über die Leere der Skulpturenmitte hinweg eine Verbindung der beiden Massen leisten. Noch stärker als im *Cubo* (61-62 SC 3) ist die Grundform zergliedert. Scheint bei einem einseitigen Betrachten die Quaderform selbst noch intakt, zeigt sich bei einem weiteren Blick, wie tief die Kluft die beiden Elemente der Plastik trennt. Der Künstler selbst gibt absichtsvoll keine Anleitung zur Interpretation der Elemente dieser Skulptur, um eine eindeutige Lesart zu erschweren, in der beispielsweise die Quaderspaltung als Opfer der Partisanen und das über sie hinausweisende quadratische Element als Zeichen der Hoffnung gesehen werden könnte. Er erwartet von jedem Betrachter eine eigene Beschäftigung mit den Formen und deren möglichen symbolischen Bedeutung, die auch zu anderen, vom Künstler abweichenden Ergebnissen kommen darf.

¹⁴¹ Siehe beispielsweise Lexikon Symbolik 1986, S. 103.

¹⁴² Der Kubus wird auch von anderen Künstlern im sepulkral-memorialen Kontext verwendet: Aufsehen erregte das Denkmal der Gruppe BBPR für die in den Vernichtungslagern des Faschismus und Nationalsozialismus Umgekommenen auf dem Mailänder Cimitero Monumentale von 1946. Das Metallgestänge bildet einen luftigen Kubus, in den aus Quadraten und Rechtecken, nur aus Untersicht klar erkennbar, griechische Kreuze eingestellt sind. Der Entwurf geht auf Bauhausideen zurück und weist zwar nicht konzeptionell, aber doch formal auf Werke der Minimal Art, z. B. den Kuben von Sol LeWitt. – 1985 setzte der Florentiner Bildhauer Bruno Sadini mit seinen Mitarbeitern für die Gemeinde Calenzano einen rot bemalten Edelstahlwürfel auf eine Pyramidenspitze aus Travertin. Seine Aussage bezieht sich weniger auf die Grundformen als auf die plakativ angebrachten Farben- und Zeichensymbolik von Rot für Opferwillen der Rebellion und einem zerstückelten Hakenkreuz (vgl. Galmozzi Monumenti 1986, S. 182f).

Im Jahr 2003 nimmt Pomodoro diesen Entwurf wieder auf und gestaltet ihn zu Ehren des kurz zuvor verstorbenen Künstlerkollegen als Hommage an Chillida (Abb. 33): Dem heutigen Stil entsprechend sind die Oberflächen mit kleinen flächigen Unebenheiten und keilförmigen kleinen Ebenen versehen. Die Innenflächen sind gut einsehbar mit Zeichenreihen überzogen, die eine Lesbarkeit assoziieren. Als Fortsetzung der schon im *Cubo* angelegten inneren Quadratflächen, gibt ein Balken den beiden Seitenelementen nun auch über die Außenseiten hinaus Zusammenhalt. An die Werke des spanischen Bildhauers erinnert der starke Dialog der plastischen Volumen untereinander, die wiederum mit einem Verbindungsstück vereinigt werden. So setzt Eduardo Chillida in *Puerta de música* (1994)¹⁴³ zwei Stelen in Beziehung, die er durch ein geschwungenes Band verbindet, auch in Werken wie *Basoa IV* (1990)¹⁴⁴ gehen zwei aufgerichtete Stelenformen im oberen Bereich eine starke Wechselwirkung ein. Jedoch differieren die Ergebnisse: Pomodoros Chillida-Hommage ist von einem geometrisch dominierten Stil geprägt, der vergleichbare plastische Themenstellungen behandelt, aber Chillidas organischen Stil nicht kopiert. Die Ausformulierung der schon im *Cubo* von 1961-62 angedeuteten Torform verweist auf eine implizierte Memorialfunktion, denn sie versinnbildlicht im sepulkralen Zusammenhang das hoffnungsfrohe Eintreten in eine andere Welt.

Ein Verbindungsglied zwischen dem aus Interesse am Dialog zwischen bewegter Oberfläche und geometrischer Form entspringenden plastischen Entwurf einerseits und der Verwendung rechteckiger Formen mit einem memorialen Anspruch andererseits könnten die beiden 1983/1984 gestalteten *Cippi* bilden, obwohl deren Umrissform weder würfel- noch quaderförmig ist. Deren leicht nach innen geneigte Seiten geben dem Quader eine Grabmalform, auf die auch der Titel „Zippus“¹⁴⁵ verweist.

Die sich nach oben leicht verjüngende Stele des *Cippo I* (83-84 SC 3, „Zippus I“) hat eine stark narrative Hauptseite und eine sparsam gestaltete Rückseite. Die Vorderseite birgt teilweise stark hervorspringende geometrisch-konstruktive Zeichen, deren auffälligste das die mit einem Strebengespinst überzogene Sonnenscheibe ist. Den Charakter eines antiken Grabungsfundes erhält die Tafel durch einen unregelmäßigen Bruch, der das Relief in zwei Platten zu spalten scheint. Die Vorderseite der wie ein Monument wirkenden, sich nach oben verjüngenden schmalen Stele des *Cippo II* (83-84 SC 4) wird von einem dezenten Relief ge-

¹⁴³ „Tor der Musik“, 1994, Santiago de Compostela.

¹⁴⁴ „Wald IV“, 1990, Stahl, 108 x 219 x 261 cm, Nachlass des Künstlers.

¹⁴⁵ Schon seit der römischen Antike wurde der Begriff „Zippus“ für ein Wegmal oder einen (eiförmigen) Gedenkstein auf einem Grabmal verwendet. Im heutigen Italienisch werden mit ihm häufig oben abgerundete Gedenksteine bezeichnet, die der Gefallenenehrung dienen. – Die vergleichsweise schlanke Stelenform der *Cippi* Pomodoros findet sich weder in den ursprünglichen antiken Zippi, noch in den neuzeitlichen Gedenksteinen.

bildet, in dessen oberen Teil eine mit mehreren Höfen umgebene gefesselte Sonnenscheibe dominiert. In der darunter liegenden Platte erscheinen Spuren aus organisch-mineralogischem Material, die von archäologischen Ausgrabungen zu stammen scheinen.

In beiden Beschreibungen finden sich Elemente, die auf eine kaum noch im Bewusstsein des Betrachters gegenwärtige Vergangenheit verweisen: Fossilien, kosmische Symbolik oder Fundstücke archäologischer Grabungen. Durch ihre Präsentation in der Art von Erinnerungstücken nähern sie sich Werkgruppen wie den *Tavole della memoria*,¹⁴⁶ aber auch den *Tavole dei segni*. Ihre Stelenform weist ihnen zusätzlich sepulkralen Charakter zu. Die fast religiöse Ausstrahlung der *Cippi* kann – ebenso wie es Hunter für die *Edicola* (91 SC 8, „Aedicula“) vorschlägt¹⁴⁷ – zur Reflexion über das Vergangene und die Toten einladen.

3.3 *Dischi* und *Ruote* – Sonnenscheiben und Radformen

Wie die *Dischi*¹⁴⁸ sind auch die meist massiver gestalteten *Ruote*¹⁴⁹ aufgerichtete scheibenförmige Skulpturen. Beiden Gruppen ist die markante Eigenschaft einer runden Flachform eigen. Neben der Diskusform mit zerbrochener, zu den Rändern abgeflachten Oberfläche finden sich unter dem Titel *Disco* auch Rundformen, die der Bedeutung „Scheibe“ näher kommen: Die wichtigen Werke dieses Typus sind *Disco pulsante* (84 SC 2, „Pulsierender Diskus“) und *Disco del sole* (85 SC 13, „Sonnendiskus“). Sie bilden einen formalen Übergang zu den *Ruote*, die mit breiten Rändern versehen das Potential des Rollens betonen.

Das erste Hauptwerk der *Dischi* ist der *Grande Disco* (72 SC 2, „Großer Diskus“), der sich direkt aus den etwas kleineren *Grande Disco* (65 SC 7) und *Grande Disco* (65-68 SC 1) entwickelt. Von einem leicht aus dem Mittelpunkt versetzten Kubus strahlen fünf unregelmä-

¹⁴⁶ Darauf weist schon Henry Martin (vgl. Pomodoro Bozen 1994, S. 25) hin, und weist ihnen „qualities of totem“ zu. – An dieser Stelle muss jedoch ausdrücklich darauf hingewiesen werden, dass diese beiden Plastiken keine konsequente Weiterentwicklung der „Erinnerungstafeln“ sind, auch wenn es unzweifelhaft Parallelen im Stil und vor allem in der Thematik gibt: Die *Tavole della memoria* sind stark an das Relief gebunden. Die beiden *Cippi* hingegen beziehen einen großen Teil ihrer Wirkung durch ihre stelenhafte Grundform.

¹⁴⁷ Vgl. Pomodoro Hunter 1995, S. 139.

¹⁴⁸ Die in diesem Kapitel berücksichtigten Plastiken mit „Disco“ im Titel sind folgende: *Disco n° 1* (64 SC 7), *Disco n° 2* (64 SC 8), *Disco bozzetto* (65 SC 2), *Grande disco* (65 SC 7), *Grande disco* (65-68 SC 1), *Disco III* (66 SC 4), *Disco* (68-69 SC 1), *Grande disco* (72 SC 2), *Disco* (81 SC 1), *Disco solare bozzetto* (82-83 SC 5), *Disco solare* (83-84 SC 2), *Disco pulsante* (84 SC 2), *Disco pulsante* (84 SC 3), *Disco del sole* (85 SC 13), *Disco* (86 SC 1), *Disco con sfera* (86 SC 2), *Disco solare* (89-90 SC 4), *Disco* (93 SC 7), *Disco* (93-94 SC 1), *Disco in forma di rosa del deserto* (93-94 SC 2), *Disco in forma di rosa del deserto* (93-94 SC 3), *Disco* (94 SC 3), *Disco con sfera* (98 SC 5), *Disco* (99 SC 2).

¹⁴⁹ Die in diesem Kapitel berücksichtigten Plastiken mit „Ruota“ im Titel sind folgende: *La ruota* (61 SC 4), *Ruota I* (95 SC 2), *Ruota I* (95 PS 1), *Ruota II* (95 PS 3), *Ruota II* (95 SC 4), *Ruota* (01 SC 3).

ßige Zahnreihen, die von Streben und Klötzchen begleitet und von eingeschobenen Querstrukturen unterbrochen sind, zu allen Seiten aus. Abgedeckt und verstärkt ausgerichtet werden diese durch fünf auf jeder Seite des *Disco* von am Kreisrund glatt abschließenden Bronzeflächen, die verkantet aufgesetzt sind und an mehreren Stellen nach außen abfallen.

Für diese Plastik hat Pomodoro selbst einen Hinweis auf die Inspirationsquelle gegeben: Sein schon seit der Kindheit manifestiertes Interesse an den technischen Studien und Erfindungen Leonardo da Vincis.¹⁵⁰ Der Entwurf dieses *Disco* entwickelt sich aus dem Studium von Leonardos berühmter Studie menschlicher Proportionen nach Vitruv (s. Abb. 34 a). Pomodoro beschreibt selbst mit Hilfe einer eigenen Skizze (s. Abb. 35), wie Leonardo die menschliche Figur in einen Kreis und Quadrat eingeschrieben hat. Er geht von einem Mittelpunkt mit geöffneten Armen und Beinen aus.¹⁵¹ Obwohl Pomodoro seine Zeichnung dem Vorbild angleicht, bleiben doch die Unterschiede evident: Leonardos Skizze wird von der menschlichen Gestalt vorgegeben. Er setzt die idealen menschlichen Proportionen in die geometrischen Schemata von Kreis und Quadrat, wobei der menschliche Körper bildbeherrschend bleibt. Pomodoros Figur ist bei oberflächlicher Betrachtung nicht als menschlich zu lesen. Erst wenn man sich die Lesart¹⁵² mit Armen und Beinen zu eigen macht, lässt sich in der Skizze, weniger vor der Skulptur selbst, eine strichmännchenhafte Figur erkennen. Wie Leonardo setzt Pomodoro die aus dem Inneren des *Disco* hervortretende Figur in einen Kreis und ein Quadrat, das lediglich von zwei Strichen angedeutet wird. Pomodoros ergänztes Quadrat liegt im Gegensatz zu Leonardo, der das Quadrat auf den unteren Kreisscheitel aufsetzt, deckungsgleich über dem Kreis. Hier ähnelt die Komposition eher der von Cesare Cesarino (Abb. 34 b), der Vitruvs Beschreibung¹⁵³ abweichend von Leonardo umsetzt: Dort rei-

¹⁵⁰ Pomodoro umgibt sich mit Abbildungen aus diversen Codices von Leonardo aus allen Wissensgebieten wie Ingenieurwissenschaften, Botanik oder Anatomie (vgl.: Pomodoro Leonetti 1992, S. 11). Selbst heute greift er gerne auf Erfindungen von Leonardo zurück: In dem Bühnenbild für „Die Vögel“ (Aristophanes; Regie: Teresa Pomodoro) die im Juni 2002 von Strafgefangenen in San Vittore/Milano aufgeführt wurden, spielte die freie Rekonstruktion einer Leonardo-Flugmaschine eine zentrale Rolle. Überhaupt ist Leonardo für Pomodoro eine Inspirationsquelle für das Theaterschaffen: Die Bühnenmaschinerie für die Aufführung des „Käthchens von Heilbronn“ 1972 (August, Aufführung für die Festspielbühne auf dem Züricher See, Regie: Luca Ronconi). Für diese Arbeit weist Pomodoro vollkommen zu recht auf die „macchina generale ‚leonardesca‘“ (siehe Pomodoro Cantù 2003, S. 14) hin. Sie vermitteln zwischen den Charakteren und den Natur- und Schicksalskräften (vgl. Cantù, S. 14). Diese Funktionen behalten die Bühnenapparate auch in den späteren Inszenierungen bei, auch wenn das direkte Vorbild von Leonardo kaum noch präsent ist (siehe bes. die Produktionen in Gibellina in den 80er Jahren).

¹⁵¹ „Con aperte le braccia e le gambe“; vgl. Pomodoro Leonetti 1992, S. 11.

¹⁵² Auf Pomodoros Zeichnung ist im Zentrum des *Disco* eine kleine Pyramide gezeichnet, um die ausgehenden Strahlengänge zu dynamisieren. Auf beiden Seiten der Skulptur selbst ist allerdings ein Kubus gesetzt. – Den „punto centrale“ setzt Pomodoro mit einem Kopf gleich: „è la testa il fulcro o il perno“ („Der Kopf ist Drehpunkt und Bolzen“).

¹⁵³ Vgl. Vitruv, „De architectura“, 3.1.3 – Vitruv beschreibt lediglich, in welchem Verhältnis der menschliche Körper jeweils zum Quadrat bzw. zum Kreis steht, jedoch nicht, wie und ob sie sich untereinander decken.

chen alle Gliedmaßen der menschlichen Figur sowohl an den Kreis- als auch an den Quadratrand heran.

Doch Pomodoro findet die Anregungen für die Ausformulierung seiner *Dischi* nicht nur in der Auseinandersetzung mit Renaissancekünstlern. So stammt die Vorlage für den *Disco in forma di rosa del deserto* (93-94 SC, „Diskus in Form einer Wüstenrose“) aus der Mineralogie: Die Komposition wird inspiriert von den plättchenförmigen Auskristallisierungen der sog. „Wüstenrose“.¹⁵⁴ Durch Hinzufügen von Elementen, die sich im Naturvorbild nicht finden, wie mit Keilen verbundene Verstreungen und Kugeln, verhindert der Künstler, dass das Kunstwerk zu einer bloßen Bronzekopie eines Naturvorbildes gerät.

Auch Gestirne wie die Sonne integriert Pomodoro in seine Scheibenformen: Im Zentrum der *Disco del sole* (85 SC 13, „Sonnenscheibe“) erhebt sich die titelgebende Sonne, die durch ein Liniengeflecht am Scheibengrund festgehalten wird. Noch deutlicher als andere bis hierher behandelten *Dischi* lässt sich dieses Werk auch als eine Radform verstehen: Durch den breiten, nur von einigen Keilen durchstoßenen Reifen des Randes scheint er jeden Moment in eine Rollbewegung versetzt zu werden. Tatsächlich rotiert auch dieser *Disco* auf einer vertikalen Achse und gleicht dadurch eher einem kosmischen Gestirn als einem Rad.

Die Sonnenthematik hat Pomodoro schon indirekt Anfang der sechziger Jahre in seine Skulptur *La ruota* (61 SC 4) einfließen lassen. Sie nimmt nicht nur im Zusammenhang der Scheiben- und Radthematik eine Schlüsselstellung ein, sondern als eigentlichen Übergang zur Dreidimensionalität der noch immer stark im Relief verhafteten Werke dieser Zeit.¹⁵⁵

Die entscheidende Inspiration für diese massive Radform bekommt Pomodoro während seiner Mexikoreise im Jahr 1961. Dort sieht er im Museo Nacional de Antropología von Mexiko-Stadt einige der berühmtesten Bildwerke der postklassischen Periode aus Mexiko-Stadt/Tenochtitlan. Im Gespräch mit Francesco Leonetti erinnert er sich an dieses Schlüssel-erlebnis:

„Il viaggio infatti in Messico del '61 mi ha aiutato, attraverso il cilindro del calendario azteco: in quanto improvvisamente ho capito che potevo iniziare già una scultura in tutto-tondo. Con forma di ruota...“¹⁵⁶

¹⁵⁴ „Rosa del deserto“, ein aus Gipskristallen und Kalzium bestehendes Sulfat ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), das hauptsächlich in Wüstenregionen zu finden ist.

¹⁵⁵ Bis auf einige säulenförmige *Colonne del viaggiatore* und einigen gewölbten Reliefs hat der Künstler bis zu diesem Zeitpunkt keine Rundplastiken geschaffen.

¹⁵⁶ Pomodoro Leonetti 1992, S. 43: „Die Reise nach Mexiko 1961 hat mir tatsächlich geholfen [und zwar] durch die Zylinderform des Aztekenkalenders: indem ich plötzlich verstanden habe, dass ich schon eine Rundplastik angehen konnte – in der Form eines Rades“.

Dies ist nicht die erste Stelle in der Literatur, in der auf eine Verbindung zwischen *La ruota* und dem Aztekenkalender verwiesen wird. Auch Autoren wie Mark Rosenthal nehmen diesen Vergleich auf, allerdings ohne ihn zu konkretisieren.¹⁵⁷ Betrachtet man den sog. „Calendario azteca“, korrekter bezeichnet mit „Piedra del Sol“¹⁵⁸ (Abb. 36), fallen Ähnlichkeiten zu Pomodoros Plastik auf: Der durch feine Binnentexturen gegliederte Mittelteil, der im Fall der „Piedra del Sol“ geometrisch angelegt ist, besteht in der *Ruota* aus un-symmetrischen Strichgeflechten und –reihungen. Beide Werke zeichnet eine einfassende Randzone aus. Jedoch fallen auch wichtige Details auf, die nicht übereinstimmen wollen, wie der Keil, der sich in der Mitte von Pomodoros Skulptur fortsetzt, und der tiefe Riss am ihm gegenüberliegenden Rand. Auch die Montage bzw. Aufhängung der beiden Werke ist unterschiedlich. Der Sonnenstein ist aufrecht vor eine Wand gelegt, Pomodoros *La ruota* ist horizontal auf einer beweglichen Achse montiert.

Angesichts dieser Unterschiede sollte ein zusätzliches Werk zum Vergleich herangezogen werden, nämlich die „Piedra de Tizoc“ (Abb. 37), dessen Oberseite ebenfalls einen stark vereinfachten aztekischen Sonnenkalender darstellt. Dieser Opfer- und Memorialstein ist von den Proportionen her der *Ruota* viel ähnlicher und entspricht stärker einer *Tutto-tondo*-Skulptur in Zylinderform. Sogar eine Rinne, die durch den Mittelteil geht und sich bis in den Rand hineinzieht, lässt sich in der „Piedra de Tizoc“ finden. In der *Ruota* spiegelt sich dieses Element in dem Keil wider, der den Mittelteil streift und an einem tiefen Schlitz am gegenüberliegenden Rand endet. Die klare Grundform und die Massenschwere des aztekischen Vorbildes¹⁵⁹ sind in der *Ruota* noch zu spüren, obwohl Pomodoro alles versucht, diese durch eine stark reflektierende Oberflächenbehandlung und eine Rotation der gesamten Plastik aufzuheben. Man spürt neben der ebenfalls vorhandenen Eleganz des Bronzegusses noch die weihevoll-gravitäre Ausgansidee.

¹⁵⁷ Pomodoro Firenze 1984, S. 36.

¹⁵⁸ Weder Pomodoro selbst noch Rosenthal geben an, welcher der zahlreichen Aztekenkalender im Museo Nacional de Antropología als Vorbild dienen könnte. Die Abbildung zeigt das wohl bekannteste Exemplar der Sammlung, dessen Aufbau für diesen Typ charakteristisch ist.

¹⁵⁹ Pomodoro ist nicht der einzige moderne Bildhauer, der aus mexikanischen Quellen schöpft: Auch Künstler wie Henry Moore ließen sich von Skulpturen wie der des Regengottes Chacmool (Toltekisch-Maya, 900-1000 v. Chr. Chichen Itza, Kalkstein, 105 x 148 cm. Museo Nacional de Antropología, Ciudad de Mexico) inspirieren. Sein Augenmerk fällt dabei auf die (in der okzidentalen Kultur) ungewöhnliche Körper- bzw. Kopfhaltung und die „primitive“ Einfachheit der gesamten Gestalt. Auch Pomodoro konzentriert sich nicht auf vorhandene Details, sondern auf die Grundform des Rades und verarbeitet nicht die für die eigentliche Hauptaussage des aztekischen Werkes wesentliche Bedeutung, die sich in den figürlichen Reliefs und Glyphen manifestiert.

Die mit dem Rad verbundene Idee des Rollens nimmt Pomodoro im Anschluss an die Arbeit an der *Rotativa di Babilonia* (91 SC 6, „Babylonische Rollpresse“), in der er mit dem Prinzip von assyrischen und sumerischen Rollsiegeln experimentiert, und dem *Disco in forma di rosa del deserto* (93-94 SC 3) wieder auf. Es entstehen *Ruota I* (95 SC 2) und *Ruota II* (95 SC 4). Die Zeichen auf den Oberflächen der *Dischi* sind nun gröber und dominieren die massiv wirkende Mühlsteinform des Radzylinders. Die Keile, Dreiecke und Kugeln korrespondieren in der *Ruota I* noch harmonisierend mit der Radform. In *Ruota II* schafft Pomodoro Spannung zwischen mehreren Elementen. Zusammen mit der durch einen Steg gehaltenen, in den Kreis hinein stoßenden Rechtecksfläche kontrastiert dort die mit großflächigen quadratischen Keil- und Stabformen angefüllten Vertiefung mit der präzisen Rundung des Kreisumfangs. Hier sind die geometrischen Formen als Gegensätze inszeniert, die in der Massivität der Gesamtform ihre Entsprechung finden. Doch auch naturalistische Anklänge lassen sich finden: Die quadratischen Löcher im Rand und die zentrale Steckverbindung mit Keil erinnert an ein Mühlrad oder eine primitive Radkonstruktion.

3.4 *Sfere* und *Rotanti* – Die perforierte Idealform

Die besonders populären *Sfere* sind Plastiken in Kugelform, deren zerrissene Oberfläche das Innenleben freigibt, und aus deren Innern sich eine weitere (Kugel-)Form lösen kann. Sie sind meist schon durch Einfluss eines starken Luftzugs leicht drehbar auf einer beweglichen Achse montiert. In abwechslungsreichen Varianten finden sich mehrere Grundarten der *Sfere*: die Kugelform mit aufgerissener Oberfläche, unter der nur die Binnentexturen sichtbar werden, die „Kugel in der Kugel“, aus deren Innern eine zweite Kugel durch die geöffnete Oberfläche herausdrängt und im späteren Œuvre Kugeln, deren Oberflächen vollständig mit Texturen überzogen sind.

Rotanti entwickeln sich ebenfalls aus einer Kugelform, sind vom Charakter her aber technischer, da deren Perforationen nicht wie von (Natur-)Prozessen verursacht wirken, sondern wie mit Säge oder Bohrer geschnitten. Sie liegen auf dem Boden und geben den Eindruck, dass sie wegrollen könnten. Erst bei genauerer Betrachtung werden tief im Innern einiger *Rotanti* auch Texturen des Innenlebens erkennbar, die denen der *Sfere* ähneln.

3.4.1 *Sfere*

Die erste *Sfera n° 1* (63 SC 3)¹⁶⁰ entsteht 1963. Schon in ihr zeigen sich Charakteristika, die sich auch noch in der jüngsten im Katalog berücksichtigten *Sfera*¹⁶¹ dieses Typus (vgl. 90 SC 1 & 90 SC 2) finden: In einer horizontalen Linie wird die Oberfläche der Kugel auf Äquatorhöhe weitflächig aufgerissen, um das darunter liegende, chaotisch anmutende, Innenleben mit den schon aus anderen Plastiken dieser Zeit bekannten Klotz- und Stabreihungen offen zu legen. Lediglich die Aufrisskanten und der Stil der Texturen scheinen sich geändert zu haben. Die rhythmisch geometrisch ausgerichteten Texturen der *Sfera n° 1* (63 SC 3) werden durch parallele Spalten derart vertieft, dass man sie erst bei näherem Betrachten und nur bei guter Ausleuchtung auf den Grund erkennen kann.

Das Hauptwerk der *Sfere* und gleichzeitig die Vorlage für viele weitere Variationen bis in die neunziger Jahre hinein ist unzweifelhaft die *Grande Sfera* (66-67 SC 1). Nach ihrem Vorbild entstehen in Folge viele kleinere modifizierte Plastiken, z. B. *Sfera n° 7* (65 SC 5) und *Sfera n° 8* (65 SC 6), eine der letzten ist *Sfera* (90 SC 1).¹⁶² Mag auf einigen Abbildungen der *Grande Sfera* die breite Öffnung der Kugelform wie die eines fast aggressiv wirkenden zahnbewehrten Maulters scheinen, stellt sich die Plastik vor Ort ruhiger dar. In einer breiten, sich nach hinten abrupt verjüngenden Öffnung werden parallel durch Bänder ausgerichtete Zahnreihungen sichtbar, die durch ihre harmonische Rhythmisierung trotz ihres technoiden Aussehens einen ästhetisch harmonischen Eindruck vermitteln. Der ruhige Fluss der Reihun-

¹⁶⁰ Der von Pomodoro als Titel verwendete italienische Begriff „sfera“ bedeutet auf Deutsch „Bereich“ oder „Sphäre“, bezeichnet aber hauptsächlich die geometrisch-mathematische Form einer „Kugel“. „Sfera“ leitet sich unverkennbar aus dem griechischen Wort „sphaira“ (σφαῖρα) ab, das die Kugelform sowohl des Kosmos als auch des Erdballs bezeichnete, also die Erd- und Himmelskugel. Diese Bemerkungen werden für die Interpretation der *Sfere* noch Bedeutung erlangen. – Zu einer präzisen Definition und Erläuterung der Begrifflichkeit der „Sphaira“ und zur Bedeutung der Kugel als Herrschaftszeichen seit der Antike bis zur Neuzeit: siehe: Schramm Sphaira 1958.

¹⁶¹ Zu den *Sfere* – Kugelformen, unter deren aufgerissenen Oberflächen das Innenleben sichtbar wird – zählen: *Sfera n° 1* (63 SC 3), *Sfera* (63 SC 5), *Sfera* (63 SC 6), *Sfera n° 3* (64 SC 1), *Sfera n° 4* (64 SC 2) (mit Würfel), *Sfera* (65 SC 3), *Sfera n° 5* (65 SC 4), *Sfera n° 7* (65 SC 5), *Sfera n° 8* (65 SC 6), *Sfera con cintura* (66 SC 12), *Sfera con perforazione* (66 SC 13), *Grande Sfera* (66-67 SC 1), *Sfera con perforazione* (66-95 SC 1), *Sfera* (67 SC 7), *Sfera Bozzetto* (68 PS 3), *Sfera Bozzetto* (68 PS 4), *Sfera* (68 SC 5), *Sfera 11* (74 SC 2), *Sfera* (75 SC 1), *Sfera* (75 SC 2), *Sfera* (76 SC 1), *Sfera 16* (76 SC 2), *Sfera* (76 PS 1), *Sfera* (76 PS 2), *Sfera con perforazione* (77 SC 1), *Sfera* (78 SC 1), *Sfera* (78 PS 1), *Sfera* (79-80 SC 1), *Sfera* (80 SC 1), *Sfera* (80 SC 2), *Sferetta* (80-81 PS 1), *Sfera* (81-82 SC 2), *Sfera* (81-82 SC 3), *Sfera* (82 SC 1), *Sfera* (82 SC 3), *Sfera* (83 SC 10), *Sfera* (85 SC 2), *Sfera* (85 SC 3), *Sfera* (85 SC 4), *Sfera* (85-86 SC 6), *Sfera* (87 SC 1), *Sfera* (90 SC 1), *Sfera* (90 PS 1), *Sfera* (89-90 SC 2), *Sfera* (90 SC 2), *Sfera* (91 PS 6), *Sfera* (91 SC 4), *Sfera* (93-94 PS 1), *Sfera* (96 PS 6).

¹⁶² Einige weitere *Sfere* dieses Typus sind z. B.: *Sfera* (74 SC 2), *Sfera* (75 SC 1), *Sfera* (75 SC 2), *Sfera* (76 SC 1), *Sfera* (76 SC 2), *Sfera* (78 SC 1), *Sfera* (79-80 SC 1), *Sfera* (80 SC 1), *Sfera* (80 SC 2), *Sfera* (81-82 SC 3), *Sfera* (85-86 SC 6).

gen wird nur an wenigen Stellen unterbrochen, an denen sich senkrechte stabartige Elemente einschieben, die sich durch einen Riss in die Oberfläche der Kalotte hinein fortsetzen können.

Wie schon in zahlreichen Plastiken Pomodoros lässt sich hier eine massive Zerstörung der intakten Kugelform beobachten. Eine Ästhetik einer aggressiven Destruktion wird allerdings durch mehrere Faktoren zurückgedrängt oder gar verhindert. Die Auflösung der Kugeloberfläche ist hauptsächlich von einer Ansicht in seiner gesamten Ausweitung ersichtlich, in der gegenüberliegenden erscheint sie bis auf einige feinflächigere Einrisse fast intakt (vgl. Abb. 38). Das Innere der Kugel selbst strahlt durch seine fast durchgehend horizontale Ausrichtung eher Ordnung als Chaos aus. Das Material der Bronze und die Aufstellung auf einem weiten Wasserspiegel vor dem Hintergrund des blauen Meeres (vgl. Exemplar Pesaro) verleiht dem Werk eine fast kosmische Majestät.

Von dieser ruhigen Ausstrahlung heben sich die anderen *Sfere* ab: In *Sfera n° 7* (65 SC 5) findet sich neben dem tiefen zirkularen Einschnitt eine verstärkte Kavernenbildung im Zentrum der Ansichtsseite. Ihr destruktiver Anschein wird durch tiefe, in die von oben und unten tief in die Kugeloberfläche und die darunter liegende Masse hineingreifenden Risse hervorgerufen, die eine massive Auflösung des Volumens in diesem Bereich zur Folge hat. Die Hülle wird dabei so destabilisiert, dass sie zusammenbrechen könnte. Etwas zurückgenommen ist die Dramatik der *Sfera n° 3* (64 SC 1): Wie durch einen kräftigen Stoß ist die Kugelmasse in die Mitte zurückgedrängt und zeigt dort feine schraffurenartige Texturen. Auf diesen Energieschub reagieren die noch nicht abgerissenen Reste der Kugelschale und bedecken nur unvollständig das entstandene Loch. Da der Stoß mit den einwirkenden Kräften weder den Kugelumriss selbst deformiert, noch die Texturen im Innern zerstört hat, bleibt das plastische Geschehen trotz viel entnommener Masse ruhig und unbewegt, sodass man bei der Betrachtung auch an stille Objekte wie eine metallene Blüte denken könnte, die sich dem Betrachter öffnen will oder eine Druse, die ihre inneren Kostbarkeiten offenbaren will.

Geht es in den vorher beschriebenen *Sfere* wie *Sfera n° 3* um die Auswirkung eines Energiestoßes in eine plastische Masse, experimentiert Pomodoro in der in ihrer Form einzig dastehenden *Sfera n° 4* (64 SC 2) mit der Kombination unterschiedlicher stereometrischer Grundformen: Tief in die Kugelmasse ist schräg ein Würfel hineingedrückt, der die gesamte Breite des Bandes ausfüllt. Der unweigerlich entstehende Gegensatz zwischen Rundungen der Kugel und scharfen Kanten des Kubus wird durch die direkte Nachbarschaft zu feinteiligen Klotzreihen, durch ein Absplittern der oberen Würfelkante und einen fast nahtlosen Übergang in den informell ausgestalteten Raum zwischen Kugelschale und Klotzreihen ausgeglichen und abgemildert.

Bleibt bei den bisher beschriebenen *Sfere* der innere Kugelkern intakt, wird er in der Gruppe der *Sfere con perforazione*¹⁶³ („Kugeln mit Lochung“) mit einer runden, durch den ganzen Kugelkörper getriebenen Durchlöcherung entfernt. Noch bevor die Perforation wahrgenommen wird, fallen in *Sfere con perforazione* (66 SC 13) die zahlreichen, wie ein Gespinst weitflächig in die Kugeloberfläche sich hineinziehenden zweigartigen Einrisse auf, die ein zügiges Lesen der Form verhindern. Dahinter wird eine mit scharf wirkenden Keilen und Stäben unregelmäßig ausgebettete Röhre sichtbar. Durch das scharfkantige Innere und die chaotisch in Felder zerrissene Oberfläche an den Rändern der Perforation erhält die ruhig angelegte Komposition einen nervösen Zug. Der Grenzbereich zwischen Innen und Außen, zwischen Masse und Leere bleibt unklar, wodurch sich kaum ein Gleichgewicht zwischen den Volumina und plastischen Energien einstellt. Wird der Rand der Perforation durch Zurücknahme der Einrisse (vgl. 66-99 SC 1) oder durch die Abzirkelung des Loches (vgl. 66-01 SC 1) beruhigt, gelingt es jedoch auch in dieser Gruppe, Werke mit einem ausgewogenen plastischen Gleichgewicht zu schaffen. Da die Einrisse von *Sfere con perforazione* (77 SC 1) fast symmetrisch gestaltet sind, wirkt diese Plastik beruhigter als 66 SC 13. Jedoch bleibt wegen der massiven scharfen Keilformationen im Innern der Kugel – den Abbildungen nach zu beurteilen – ein fast aggressiv zu nennender Gesamteindruck vorherrschend.

Kein Künstler arbeitet so intensiv mit dem Thema der aufgebrochenen Kugel wie Pomodoro. In der italienischen Skulpturgeschichte des 20. Jahrhunderts finden sich keine markanten Vorbilder, auf die er zurückgreifen könnte. Sie ähneln jedoch den parallel, ebenfalls zu Beginn der sechziger Jahre, entstandenen Werken des deutschen Künstlers Jochen Hiltmann, der organisch anmutende Metallplastiken in Kugelform schafft. Vergleicht man beispielsweise Hiltmanns „Geplatzte Scilla-Alba“ (Abb. 39) mit Pomodoros *Grande sfera* (66-67 SC 1), fallen Gemeinsamkeiten auf. Beide Künstler lassen unter einer aufgerissenen Oberfläche ein dunkel gehaltenes Innenvolumen mit unbehandelter Materie hervortreten. Mag es formale Übereinstimmungen geben, sind die Konzepte der beiden Künstler unterschiedlich. Hiltmann geht von unebenenmäßigen Kugelfragmenten aus, die er zu einer unregelmäßigen Kugelform zusammenfügt. Er strebt nicht die geometrische Perfektion an, sondern gibt seinen Plastiken

¹⁶³ Zu dieser kleinen Werkgruppe gehören: *Sfere con perforazione* (66 SC 13), *Sfere con perforazione* (66-95 SC 1), *Sfere con perforazione* (66-99 SC 1), *Sfera 10* (74 SC 10), *Sfere con perforazione* (77 SC 1). – *Sfere con perforazione* (66-01 SC 1) hat eine gebohrte Perforation mit technoider Kante, ist daher eher den *Rotanti* zuzurechnen.

einen naturhaften Ausdruck¹⁶⁴. Pomodoro sprengt eine exakt abgerundete Kugel und setzt in sie technoid anmutende Elemente.

Der ästhetische Reiz der bis hier beschriebenen *Sfera* beruht auf dem Dualismus zwischen dunkel-rhythmisiertem Innern und unlädieter blank polierter Bronzeoberfläche. Anders als in der vorherigen Gruppe schafft Pomodoro seit Ende der neunziger Jahre Plastiken in Kugelform, die ganzflächig mit Texturen überdeckt werden.¹⁶⁵ Das Werk ist die im Sommer 1997 auf der Festung San Leo im Rahmen einer Pomodoro-Ausstellung dem Publikum vorgestellte *Sfera di San Leo* (96 SC 3, „San-Leo-Kugel“), die leicht modifiziert und in Bronze (96 SC 4) gegossen 2002 in den Gärten des Palais-Royal in Paris ausgestellt wurde.

Schon in der ersten *Sfera* (63 SC 5) deutete sich eine großflächige Auflösung der Kugeloberfläche an, die im seitlichen oberen Bereich nur noch von schmalen Fetzen gebildet wird, die nur noch spärlich das tief eingefurchte Innere bedecken. Imaginiert man eine weitere Zersetzung der empfindlich dünn erscheinenden Oberfläche, könnte schon diese *Sfera* zu einer nur von Texturen und schlitzförmigen Aushöhlungen gebildeten Kugel werden. Ähnliches gilt für die im Anschluss der *Sassi* („Steine“, vgl. Kap. 3.12) entstandene *Sfera* (85 PS 1) und die viel später geschaffenen *Sfera* (95 PS 4): Die im Stil den *Sassi* verwandten Musterungen überziehen die obere Kugelhälfte, während der untere Teil von einer Schalenkalotte mit eingerissenen Rändern verdeckt wird. Die noch halb in ihr verborgene Kugel scheint sich aus ihr wie in einem Schlüpfvorgang herauszudrücken.

Die Grundidee der *Sfera di San Leo* ist schon in einer kleinen, Handteller großen, als Werkstattmodell nicht katalogisierten Kugel angelegt, die aus mehreren, um einen festen Kugelnkern gebogenen, verhalten reliefierten „Osso-di-seppia“-Bleigüssen bestehen, die später überarbeitet und in Bronze (vgl. *Sfera*, 96 PS 7) ediert wurden. Ähnliche Plastiken, die man als Vorgänger ansehen könnte, entstehen zu Beginn der neunziger Jahre. So ist die *Sfera piccola* (92 PS 1) eine etwas kleinere Variante, der jedoch die markante, in der oberen Hemisphäre eingesetzte Kugelform samt der wuchtigen Zackenreihung fehlen. War die *Sfera* (79 SC 4) mit einem teppichartigen Muster überzogen, ist in der *Sfera piccola* die Zeichnung feingliedriger, fast netzartig angelegt. Im weiterentwickelten Modell der *Sfera di San Leo* (= 96 PS 7) ist noch untergründig die Lamellenmusterung der Sepiaschale zu erkennen, nur an einigen Stellen ist sie nachträglich geglättet. Die ursprünglich flachen Reißverschlusselemente

¹⁶⁴ Der wird auch von den Titeln unterstützt: „Scilla-Alba“ (lat. *Urginea maritima*) ist ein Liliengewächs. Andere Kugelformen Hiltmanns werden mit u. a. mit Namen von Pilzen, beispielsweise „Schwarzer Bovist“ benannt.

¹⁶⁵ Zu den in diesem Abschnitt beschriebenen Plastiken zähle ich: *Sfera* (79 SC 4), *Sfera piccola* (92 PS 1), *Sfera di San Leo* (96 SC 3), *Sfera di San Leo* (96 SC 4), *Sfera* (96 PS 7), *Sfera* (97-98 PS 1), *Sfera* (96 PS 8), *Sfera* (98 PS 1).

sind stark erhöht und wirken wie befestigte Mauern. Sie laufen auf eine aufstrebende Kugelform zu, die sie niederzudrücken scheinen.

Die starke Vergrößerung dieser Vorlage bedingt zwangsläufig starke Modifizierungen des Modells: Auf dem durchgehend geglätteten Kugelgrund der *Sfera di San Leo* (96 SC 3) sind die einzelnen Elemente auseinander gezogen und die so entstandenen Freiräume durch weitere Einschübe von Keilen und bogenförmigen Streben ausgefüllt. Waren im Modell noch wenige Hauptrichtungen der einzelnen Formationen auszumachen, scheinen sie sich nun richtungslos über die gesamte Oberfläche zu verteilen, ohne dass ein Ordnungsprinzip sichtbar wäre. Die Position der kleinen Kugel wurde verschoben und zusätzlich verkleinert. Unverändert in den größeren Maßstab übertragen, hätte sie zu riesenhaft gewirkt. Nun bricht sie, nur an einer Kappe sichtbar, auf einer freien Fläche zwischen mehreren Reißverschlusselementen aus dem Untergrund hervor. Neben ihr ist eine Gruppe aus sechs kleineren Kugelformen angeordnet, die ebenfalls einen weiteren Gegensatz zu den spitz-abweisend wirkenden Keilformationen bildet. Da im Verhältnis zur Kugelgröße das Relief nicht so stark herausragt und die ausdifferenzierten Keile in mehr Richtungen weisen als im Modell, präsentiert sich der Charakter der *Sfera di San Leo* als weniger aggressiv, aber auch als schwieriger lesbar in den Beziehungen der einzelnen Elemente untereinander. Jede Ansicht zeigt eine fast eigenständige Zeichnung, deren Rhythmen von dem weiteren Geschehen auf der Kugel losgelöst zu sein scheint. Trotzdem greifen die einzelnen Elemente ineinander über und bilden ein fast als chaotisch zu beschreibendes Geflecht.

3.4.2 *Sfera con sfera*

Die Idee der Kombination einer kleineren und einer größeren Kugelform findet sich schon am Beginn der Arbeit an den *Sfere*, denn schon die zweite *Sfera* (= 63 SC 4¹⁶⁶) gehört der großen Gruppe der *Sfera con sfera*¹⁶⁷ an. Allen diesen Werken ist eine blank polierte Kugelform gemein, durch deren aufgerissene Haut aus dem Innern eine kleinere Kugel herausstößt.

Für eine eingehende Beschreibung bietet sich die im Vatikan aufgestellte *Sfera con sfera* (89-90 SC 1, „Kugel mit Kugel“) als eine der bekanntesten Plastiken Pomodoros in ei-

¹⁶⁶ Der ursprüngliche Titel der *Sfera con sfera* (63 SC 4) ist *Sfera n° 2*, vgl. jeweilige Anm. im Katalogteil.

¹⁶⁷ Dt.: „Kugeln mit Kugel“, Zu dieser Gruppe zählen: *Sfera con sfera* (63 SC 4), *Sfera con sfera* (63-65 SC 1), *Sfera con sfera* (63-87 SC 1), *Sfera con sfera* (78-79 SC 1), *Sfera con sfera* (81 SC 2), *Sfera con sfera* (82-83 SC 4), *Sfera con sfera* (88-90 SC 1), *Sfera con sfera* (89-90 SC 1), *Sfera con sfera II* (90 SC 3), *Sfera con sfera* (91 SC 2), *Sfera con sfera* (91 SC 1), *Sfera con sfera* (91 SC 3), *Sfera con sfera* (95 SC 5), *Sfera con sfera* (95-97 SC 1), *Sfera con sfera* (96 SC 2).

nem exemplarischen architektonischen Kontext an. Die äußere Kugel der *Sfera con sfera* ist von einer blank polierten Oberfläche geprägt, die von einer sich über drei Viertel der Plastik ziehenden horizontalen länglichen und einer gegenüberliegenden, fast runden Öffnung aufgebrochen wird. Deren Rundung ist von kranzartigen Einrissen charakterisiert, die von einem energievollen Eingriff zeugen, der aus dem Innern der Kugel zu stammen scheint. Unter der sich wie ein Gürtel um die Kugel ziehenden Aufschlitzung werden horizontal ausgerichtete Zahnreihentexturen sichtbar. Die runde Öffnung ist leicht unterhalb der Mittellinie angesetzt, sodass die *Sfera con sfera* samt ihrer in einer ruhig fließenden Bewegung herausgleitenden kleineren Kugel eine Erdhaftung bekommt. Die kleine, nur knapp die imaginäre Umrisslinie durchstoßende kleine *Sfera* ist vertikal aufgeschlitzt und bildet so einen Kontrast zu den horizontalen Reihungen, die im Innern der großen Kugel sichtbar werden. Betrachtet man die innere Kugel von der Seite (vgl. Skizze, Abb. 40), wird deutlich, wie stark sie seitlich verdeckt aus dem Kern herausstößt. In der direkten Aufsicht (vgl. Abb. im Katalogteil) wirkt diese innere *Sfera* mächtiger, denn sie nimmt proportional über ein Drittel des Raumes ein.

Die *Sfera con sfera* ist durch ihre zentrale Aufstellung in der Mitte des Cortile della Pigna der Vatikanischen Museen aus allen Perspektiven sehr präsent, dominiert jedoch die sie umgebende von Pilastern und Arkaden bestimmte Architektur nicht. Auch wenn ihre Größe von vier Metern an deren Arkadenhöhe ausgerichtet ist, fügt sie sich weder in die Breite noch in die Rundungen des Schemas ein. Auch mit der monumentalen Nische an der Stirnseite, die den Pinienzapfen umfängt, und dem Säulenportikus an der gegenüberliegenden Seite korrespondiert die Plastik nur bedingt.

Der Grundeindruck ist eine ruhig im Raum stehende Kugel. Die Plastik erhält eine Erdschwere durch die Anordnung der horizontalen Aufschlitzung unterhalb der imaginären Äquatorlinie (vgl. Skizze, Abb. 40). Im Gegensatz dazu erzeugt die Ausrichtung der kleineren Kugel im oberen Bereich ein leicht nach oben strebendes Element. Wie in vielen anderen Plastiken Pomodoros auch, finden sich als beunruhigende Momente Einrisse und Schlitzte als Spuren einer zerstörerischen Energie. In den Proportionen harmonisch, verhalten dynamisch angelegt, wirkt die *Sfera con sfera* jedoch eher majestätisch als zerstörerischen Prozessen unterworfen. – Etwas Geheimnisvolles bekommt die Plastik durch ihre Bewegung: Ermöglicht durch eine empfindlich reagierende Montage auf einer Achse, verursacht bereits ein Windhauch eine Drehung der *Sfera con sfera*.

Die Gestalt der vatikanischen *Sfera con sfera* hat Pomodoro schon in anderen Plastiken dieses Typus erprobt: Vergleichbare Proportionen zwischen den inneren und äußeren Kugeln sind schon in der ersten *Sfera con sfera* (63 SC 4) angelegt, jedoch ist die Öffnung in der

älteren Version ausgebuchteter und die kleinere Kugel scheint stärker der Auflösung ausgesetzt zu sein. Schier wie von außen auf sie einwirkende Prozesse zerfressen, präsentiert sich die *Sfera con sfera* (63-65 SC 1). Auch wenn sich der Aufbau zwischen den Plastiken nicht grundsätzlich ändert, so erlebt doch deren Ausdruck eine Wandlung, die Pomodoro selbst mit dem Hinweis kommentiert, dass die Explosionskraft der seit Beginn der neunziger Jahre geschaffenen *Sfera con sfera* weitaus größer geworden ist.¹⁶⁸ Diese Steigerung erreicht Pomodoro durch eine Konzentration auf wenige Einschnittstellen der Haut, die jedoch tiefer in den Kugelkörper hineinreichen, z. B. vier in 95 SC 5, 95-97 SC 1 der *Sfera con sfera* vor dem UNO-Hauptquartier in New York (91 SC 3).

Pomodoro lässt die Vermutung im Raum stehen, dass die Kugel auch als Mutterleib zu verstehen sei.¹⁶⁹ Auch wenn diese Aussage als spontane Tonbanddokumentation nicht überbewertet werden darf, teilen diese Einschätzung auch andere Autoren, z. B. der Autor und Künstler Emilio Isgrò, der einen ausführlichen, fast poetischen Bericht über die *Sfera con sfera* (91 SC 3) verfasste, und darin die Kugel als ein Bild der „Grande Madre“¹⁷⁰ bezeichnet. Pomodoros Präzisierung, dass er die kleinere Kugel zuerst geschaffen hat, und diese deshalb als Mutter zu bezeichnen sei, mag Auskunft über die Technik der Herstellung dieses Werkes geben, aber nicht unbedingt den Vergleich zur „Großen Mutter“ in Frage stellen.

Doch die *Sfera con sfera* eignen sich nicht nur als Bilder für allgemein symbolhafte, sondern auch für persönliche Vorstellungen. Für den Künstler steht die runde Kugelform nicht allein für das Weibliche. Er transportiert in ihr auch Ideen und Utopien über Gegenwart und Zukunft, die dem Betrachter ohne entsprechenden Hinweis nicht verständlich sind. Im Herbst 1997 erläuterte der Künstler der Verfasserin Aspekte seiner Zukunftserwartungen anhand der inneren Kugelausgestaltungen einiger seiner wichtigsten *Sfera con sfera*, die er mit einer Gesprächsskizze illustrierte (s. Abb. 41). Er greift dabei als Beispiele die *Sfera con sfera* des Vatikans (89-90 SC 1) und den ursprünglichen Entwurf der UNO-*Sfera* (95 SC 5) auf: Für ihn repräsentiert die äußere Kugel das 20. Jahrhundert¹⁷¹ und die innere Kugel wird Ausdrucksträger seiner grundsätzlich positiv gestimmten Zukunftserwartungen. Ist am Anfang das Jahrtausend noch in sich verschlossen (s. erste *Sfera*-Skizze in der unteren Reihe),

¹⁶⁸ Pomodoro in einem Interview in der Wochenzeitschrift Oggi, 8.3.1993. Er vergleicht dabei die *Sfera con sfera* des Vatikans (89-90 SC 1) und die zur Aufstellung vor der UNO geplante *Sfera con sfera* (95 SC 5).

¹⁶⁹ Vgl. „e anche la sfera è il ventre materno, penso“, Pomodoro Leonetti 1992, S. 67. – Diese Stelle ist aus einem Interview zitiert, dass Pomodoro der befreundeten Fotografin Nini Mulas gab.

¹⁷⁰ Vgl. Pomodoro Scritti 2000, S. 266ff. Dort bezeichnet Isgrò die größte Kugel nicht nur als „Urmutter“, sondern beschreibt den Vorgang, wie die kleine die große Kugel verlassen will, wie den einer Geburt.

¹⁷¹ Auf der Abb. 41 ist am unteren Rand die mittlere Kugel mit „sfera = mondo 2° mill.“ („Kugel = die Welt des 2. Jahrtausends“) deutlich zu lesen.

öffnet es sich gegen Ende des Jahrtausends und offenbart in der inneren Kugel die Zukunft, die zerrissen und zerstörerischen Prozessen unterworfen ist. Die Hoffnung auf ein Jahrtausend ohne destruktive Ereignisse deutet sich erst für das dritte Jahrtausend in der intakten, blank (vgl. Skizze = „lucido“) polierten inneren Kugel der UNO-*Sfera* an, wird aber, mit einem Fragezeichen versehen, sogleich wieder in Zweifel gezogen. Diese doch recht banal erscheinende Deutung drückt einerseits die ehrlichen Hoffnungen und gleichzeitige Skepsis des Künstlers aus, die in seiner Persönlichkeit bedingt liegen, andererseits bedient sie eine Erwartungshaltung nach einer schlagwortartigen Interpretation, wie sie häufig gerade in der italienischen Kunstkritik zu finden ist. Sie ist nur bedingt geeignet, den vielfältigen Bedeutungsschichten seiner Kugelformen gerecht zu werden.

Sfera bedeutet neben dem mathematisch-neutralen Terminus Kugel auch „Sphäre“ und verweist sowohl auf den Kosmos als auch auf die Erdkugel. Wohl jeder Betrachter wird Pomodoros Kugeln auch in Bezug zum Globus setzen, da es starke Beziehungspunkte gibt. Viele Kugeln, z. B. die *Sfera con sfera* des Vatikans oder die *Grande Sfera* sind auf einer beweglichen Achse montiert und drehen sich um sie wie der Erdball. Unwillkürlich versucht man die rotierende Kugel als Erde oder einen anderen kosmischen Planeten zu lesen.

Doch nicht nur das Merkmal der Achsenrotation weist Parallelen zur Erde auf: Strukturen wie die Aufschlitzungen der *Sfere* könnten sich auf Satellitenaufnahmen und Karten unseres Planeten wiederfinden: Die Ausbuchtungen der *Sfera con sfera* (63 SC 4) können die Verläufe von Meeresküsten nachzeichnen, die Risse der *Sfera n° 7* (65 SC 5) könnten von einem Erdbeben oder einer (Kontinent-)Verwerfung stammen. Der Künstler selbst lehnt Deutungen seiner *Sfere* als Erde nicht ausdrücklich ab, gibt anderen Aspekten allerdings eindeutig den Vorzug. In dem oben schon zitierten Interview weicht Pomodoro der Frage von Nini Mulas nach der Deutung seiner *Sfere* als „terra“, d. h. als „Erde“ aus.¹⁷² Stattdessen stellt er seine eigentliche Intention klar: Er will eine „vitalità“ im Innern der Plastik ausdrücken, die mit der schon an anderer Stelle erwähnten Explosionskraft zu vergleichen ist. Sie soll Energien visualisieren, die „wie ein Kraftfeld“¹⁷³ Volumen aufbrechen können. Die vom Künstler verwendete Begrifflichkeit spielt auf den „Vitalismus“ an, einen weniger geläufigen „-ismus“ in der Kunstgeschichte, den Herbert Read in seinem 1964 veröffentlichten Buch „A Concise

¹⁷² Vgl.: „Io non so se la sfera può rappresentare anche la terra; io non so se la sfera può rappresentare il mondo, il mondo d’oggi“ – „Ich weiß nicht, ob die Kugel auch die Erde darstellen kann; ich weiß nicht, ob die Kugel auch die Welt, die Welt von heute, darstellen kann“, vgl. Pomodoro Leonetti 1992, S. 68.

¹⁷³ „[...] che la sfera si possa scindere, come un campo di forze“, vgl. Pomodoro Leonetti, S. 68.

History of Modern Sculpture“ einführt.¹⁷⁴ Er bezieht sich dort auf figürliche Plastiken u. a. von Medardo Rosso, Alberto Giacometti, Germaine Richier und vor allen Dingen Henry Moore. Nach Moore muss jedes Werk „a vitality of its own“ besitzen, die Ausdruck einer „geistigen Realität“¹⁷⁵ ist. Alfons Grieder bemerkt zurecht, dass die Zitate von Read nur bedingt auf die herangezogenen Plastiken zutreffen. Es ginge viel mehr um „eine elementare Schicht des Lebens“,¹⁷⁶ die Berührungsstelle von menschlicher und animalischer Vitalität. Die von ihm ausschließlich auf figürliche Plastik bezogenen Merkmale lassen sich kaum auf eine abstrakte Form wie die der Kugel übertragen. Als alleiniger Berührungspunkt bleibt die Forderung einer jedem Werk innewohnenden Energie, die in den Raum hineinweist. Der Hinweis Pomodoros auf einen „campo di forza“ verweist jedoch in noch stärkerem Maße auf die Skulptur Boccionis, der in seinen Werken mit gerichteten „linee-forze“¹⁷⁷ die plastischen Volumen in Bewegung versetzt. So wie Boccionis programmatische „Kraftlinien“ Verhältnis und Richtung der Massen anzeigen, visualisiert der „campo di forza“ die Energien, die eine *Sfera* von Innen spalten und durchdringen können.

An anderer Stelle weist der Künstler darauf hin, dass er die „perfekten magischen Formen“ der Kugel zerbrechen würde, um in ihnen die „inneren, geheimnisvollen Fermentationen“ zu entdecken und zu schaffen.¹⁷⁸ Durch das Aufreißen der in sich geschlossenen Kugelhaut legt er das in einer energischen Dynamik heraustreibende Innere frei, das in den Raum außerhalb der Kugel strebt. So befreit er mit diesem Eingriff zusätzlich zur Freilegung der inneren Struktur auch die Materie im Zentrum der Kugel. Ähnlich wie Lucio Fontanas Perforationen in die Leinwände zielen auch die Plastiken Pomodoros auf eine Konkretisierung der Idee von „Concetti spaziali“: So vergegenwärtigen die Einschnitte in die *Sfera* einen offenen, unlimitierten Raum vor der Kugeloberfläche und eine vor der Ausführung dieser Perforationen nicht präsente, unbestimmt in das Innere der Plastik hineinreichende Tiefe. Wie Fontanas Leinwände sollen auch die Werke Pomodoros nicht als destruktiv, sondern als kreativ verstanden werden. Sie vermitteln trotz aller Dynamik den Eindruck von Ruhe und Stille, und ebenso wie die Tagli Fontanas werden die Schnitte und die anderen, Material entfernenden Eingriffe in das plastische Volumen selten als zerstörerische Geste wahrgenommen.

¹⁷⁴ Vgl. Raum Körper 1998, S. 148. Dort findet sich eine Klärung des Begriffs der „vitalistischen Skulptur“. – Vitalismus bezieht sich hier auf die durch Aristoteles begründete idealistische Theorie über die biotische Bewegungsform des Materiellen, die durch eine Gegenüberstellung von Leben und Materie gekennzeichnet ist.

¹⁷⁵ Zit. nach Raum Körper 1998, S. 148.

¹⁷⁶ Zit. nach Raum Körper 1998, S. 148.

¹⁷⁷ Boccioni Pittura 1977, S. 92 ff.

¹⁷⁸ Vgl.: „Esse sono anzitutto forme perfette, magiche, e io le rompo per scoprirne crearne, trovarne le fermentazioni interne, misteriose“ (Pomodoro Scritti 2000, S. 213, = Abdruck eines Interviews mit M. Pancera 1969).

3.4.3 *Rotanti*

Der italienische Begriff „rotante“ bezeichnet in der Technik einen rotorähnlichen, sich meist um die eigene Achse rotierenden Gegenstand. Im Gegensatz zu den *Sfere* sind *Rotanti* Kugelformen mit technisch-konstruktivem Charakter. Aus der Grundform werden mit Hilfe von Winkel und Zirkel Röhren, Segmente, Löcher und Scheiben herausgeschnitten oder gebohrt. Werden in die Komposition individuell gestaltete Texturen eingefügt, treten sie meist kaum sichtbar in das Innere der Kugel zurück und beteiligen sich nicht an den dramatischen Interaktionen der plastischen Elemente der *Rotante*. Ähnlich wie bei den *Sfere* kann man verschiedenen ausgestaltete Grundtypen ausmachen, deren Varianten sich meist nur in der Größe und der Ausformulierung von Details unterscheiden.

Eine der zahlenmäßig größten Gruppen ist die der *Rotanti primo Sezionale*¹⁷⁹, deren Gestalt von einem wuchtigen Gürtелеlement geprägt ist. Wegen ihrer deutlich sichtbaren Binnentexturen, zeigen Werke wie *Rotante Primo Sezionale* (66 SC 8, „Erste aufgeteilte Rotierende“) eine große Verwandtschaft zu den *Sfere* mit ihren tiefen Zirkulareinschnitten, in denen ebenfalls das Innere freigelegt und dem Betrachter eröffnet wird. Die Kugelform der *Rotante primo sezionale* wird von einer massiven Scheibe vereint, die am Äquator wie ein Gürtel die *Rotante* umfasst und sich deren Umriss anpasst. An den Polen sind Kappen aus blank polierter Bronze mit ausgebuchteten Abrisskanten aufgesetzt, die am Scheibenrand eine tiefe Kluft freilassen, in der man das mit unregelmäßigen Zahnreihen versehene Innere des Kugelvolumens sehen kann. Die zentrale Scheibe mit ihrer wuchtigen Energie bestimmt den Eindruck des Werkes, der zweideutig zwischen technoid und natürlich-prozesshaft bleibt. Zudem besteht eine nicht aufgelöste Spannung zwischen einerseits der runden, häufig als weiblich empfundenen, Kugelform und andererseits der Kantigkeit des Gürtелеlements, gepaart mit der Härte der Zahnreihen im Inneren, die das Werk für verschiedenartige Interpretationen öffnet. Diese *Rotante* könnte sowohl Teil eines Motors als auch Teil einer Planetenformation sein.

Bei weiteren Gruppen herrscht anstatt der bisherigen Naturanalogien ein technischer Eindruck vor. Diese *Rotanti* wirken wie schon die *Forme X* als seien sie auf dem Reißbrett entworfen und maschinell hergestellt. Die Kugelform der *Rotante minore* (66 SC 9 und 66 SC 10, „Kleinste Rotierende“) wird durch vier parallele, regelmäßig in der Mitte angeordneten Bohrlöcher bestimmt, bis zu denen vom Rand aus Scheibenflächen herausgeschnitten sind. In

¹⁷⁹ Zu ihnen zähle ich folgende Werke: *Rotante primo sezionale A* (66 SC 5), *Rotante primo sezionale* (66 SC 6), *Rotante primo B* (66 SC 7), *Rotante primo sezionale* (66 SC 8), *Rotante bozzetto* (66-68 PS 1), *Rotante bozzetto* (66-68 PS 2), *Rotante primo sezionale* (66-90 SC 1), *Rotante primo sezionale III* (67-75 SC 1), *Rotante bozzetto* (69 PS 3).

der *Rotante a otto fori* (67 SC 1, „Rotierende mit acht Löchern“) sind sie spiegelbildlich verdoppelt angelegt.

Etwas abgewandelt wird das Spiel zwischen Löchern und Scheibenhohlräumen in den *Rotanti a fori e canali*¹⁸⁰. Hier werden, wie bei der vorherigen, drei parallele Röhren durch Schnitte bis zum Umriss erweitert. Das nötige Gegengewicht wird durch eine weitere lotrecht-symmetrische Bohrung, welche die drei Röhren durchschneidet, hergestellt. – Ähnlich kreuzförmig, aber mit jeweils nur einem Arm sind die *Rotanti massimi* aufgebaut,¹⁸¹ deren Form als Negativ der *Forma X* herangezogen wurde. Diese *Rotanti* wirken nicht so sehr durch ihren Aufbau, als vielmehr durch die Einbeziehung der Umgebung als Reflexionen in der polierten Kugeloberfläche. Ugo Mulas hat diese Reflexe in einer sensiblen Fotoreihe mehrerer *Rotanti* im Kiesbett des Ticinoflusses festgehalten (vgl. z. B. Abbildung der *Rotante Massimo II*, 67 SC 3, im Katalogteil).

Könnte man auf den ersten Blick die *Rotante con indagine interna* (68 SC 1, „Rotierende mit innerer Suche“) für eine *Rotante massimo* halten, wird bei genauerem Hinsehen im Innern durch die Röhre und den Schlitz eine angefressene, mit kaum erkennbaren Zeichnungen versehene Fläche sichtbar. Ohne diese geheimnisvoll anmutenden Einschübe wäre die Form recht spannungslos. Noch mehr Texturen werden in den *Rotanti con sfera interiori* („Rotierende mit inneren Kugeln“¹⁸²) sichtbar. Sämtliche dieser *Rotanti* bestehen aus jeweils zwei Kugelhälften mit sorgfältig abgeschnittenem Rand, deren runde Schnittflächen mit Texturen angefüllt sind, die in alle Richtungen weisen. In die Mitte der Plastik ist eine Kugel eingebracht, die wie ein Scharnier die Hälften zusammen hält. Die einzelnen *Rotanti* unterscheiden sich durch den Neigungsgrad der Hälften, die Anordnung der Texturen und die Art, wie tief die innere Kugel in die Hälften hineinsinkt.

Wie ein Zwitter zwischen *Sfera* und *Rotante* präsentiert sich je nach Ansicht die *Rotante dal foro centrale* (vgl. 66 SC 11, 69 SC 3, „Rotierende mit zentralem Loch“) als *Sfera con perforazione* (vgl. z. B. 66-95 SC 1) oder aber wie eine *Rotante*, deren zentrale Rundöffnung und die von ihr ausgehenden tiefen Einschnitte durch den gesamten Kugelhörper hinweg am Rand von unregelmäßigen Ausbuchtungen und Einrissen geprägt sind. Den Reiz dieses

¹⁸⁰ Zu diesen zählen: *Rotante a fori e canali* (67 SC 2), *Rotante a fori e canali* (68 SC 2), *Rotante a fori e canali bozzetto* (68 PS 9), *Rotante a fori e canali* (68 PS 13).

¹⁸¹ Hierzu zählen: *Rotante massimo II* (67 SC 3), *Rotante massimo III* (67-68 SC 5), *Rotante massimo I* (68 SC 3), *Rotante massima bozzetto* (68 PS 10), *Rotante massimo IV* (69-70 SC 1).

¹⁸² Zu dieser Gruppe zählen: *Rotante con sfera interiore* (67 SC 4), *Rotante con sfera interiore B* (67 SC 5), *Rotante con sfera interiore* (67 SC 6), *Rotante con sfera interna bozzetto* (68 PS 5), *Rotante con sfera interna* (68 PS 7), *Sfera con sfera interna* (68 PS 8), *Rotante con sfera interiore* (68 PS 12), *Rotante con sfera interiore* (69 SC 2), *Rotante bozzetto* (69 PS 1), *Rotante bozzetto* (69 PS 2), *Bozzetto rotante* (74-75 PS 1).

Werkes macht die durch die Möglichkeit mehrerer Durchblicke geschaffene Unbestimmtheit aus, wie sie in den meisten *Sfere* nicht zu finden ist.

Freudenheim hebt schon in Bezug auf *Sfera con sfera* (63 SC 4) zurecht hervor, dass in den *Sfere* im Gegensatz zu den *Rotanti* „a specific direction or point of view“¹⁸³ hineingearbeitet ist. Das von Freudenheim angeführte Merkmal einer Hauptansicht trifft auch für spätere *Sfere* zu. Das dynamisch-dramatische Zentrum der *Sfere* ist der meist in der Mitte der Kugel breiter ausgebildete und durch Einrisse betonte Schnitt. Die gegenüberliegende Ansicht ist kaum dramatisiert und nur wenigen Eingriffen ausgesetzt. Das Energiezentrum der *Sfera con sfera* liegt in der Seite, aus der die innere Kugel aus der äußeren hervortritt. Weitere Ansichten sind eher unspektakulär gestaltet.

Die strenge Symmetrie der Perforierungen und Einschnitte der *Rotanti* ermöglichen mehrere gleichgewichtig gestaltete Ansichten: Eine *Rotante massimo* weist beispielsweise mehrere gleiche Schauseiten auf, so dass man sie sowohl auf die Vorder- und Rückseiten, als auch auf den Kopf oder die Seiten stellen kann, ohne eine grundlegend verschiedene Ansicht zu erzielen.

In diesem Zusammenhang ist auch die Möglichkeit des Rollens zu erwähnen: Pomodoro widerspricht Freudenheim nicht, wenn er den *Rotanti* im Gegensatz zu den *Sfere* die Fähigkeit zuspricht zu rollen.¹⁸⁴ Durch ihre nur auf kleine Flächen konzentrierten Perforationen ist die Kugeloberfläche so kompakt, dass die *Rotanti* gerollt werden könnten. Bei den *Sfere* hingegen würde ein breiter zerklüfteter Einschnitt in das Kugelvolumen die Rollbewegung abbrechen.

Doch der vielleicht wesentlichste Unterschied zwischen den *Sfere* und den *Rotanti* ist der technische Charakter der *Rotanti*, deren Komposition wie am Reißbrett konstruiert zu sein scheint. Dieser Eindruck entsteht durch die symmetrische Anlage der Kugelformen und die mit präzisen Schnitten und Bohrungen durchgeführten Perforationen, die einen krassen Gegensatz zu den eingerissenen Randzonen der *Sfere* bilden. Diese technisch-scharfkantige Ausführung lässt an zeitgleiche Werke der Minimal Art denken. Doch noch weniger als die unten beschriebenen *Forme X* (vgl. Kap. 3.5) sind *Rotanti* der Minimal Art zuzurechnen, obwohl deren Ausdrucksmittel vergleichsweise reduziert sind.

Der Minimal Art am nächsten stehen wohl Plastiken aus der Gruppe der *Rotanti minori*, *Rotanti a otto fori*, *Rotanti a fori e canali* und *Rotante massimo* wegen ihrer Symmetrie und ihres fast industriellen Charakters. Jedoch ist auch der Aufbau dieser Werke so ver-

¹⁸³ Siehe Tom Freudenheim in: Pomodoro Pesaro 1971, S. 10.

¹⁸⁴ Vgl. Tom Freudenheim in: Pomodoro Pesaro 1971, S. 11.

schachtelt, dass deren Strukturen nicht immer aus einer einzigen Ansicht erkannt werden können. In den *Rotanti minori* – und noch stärker in den *Rotante a otto fori* – wird die Kugelform durch die vier bzw. acht offenen Bohrungen zu feinteilig und damit für die Konzeption eines Minimal-Art-Werkes zu unübersichtlich. In noch stärkerem Maße gilt dies für die *Rotanti a fori e canali* und den *Rotanti massimi*, da der Verlauf der Bohrlöcher und die Struktur nicht mehr von einer einzigen Ansicht rezipiert werden kann.

Neben ihrem recht komplexen Aufbau widerspricht auch die Integration individuell-informeller Elemente einer Minimal-Art-Konzeption. Die Einbindung von Texturen in das Kugellinnere ist ein Charakteristikum, das einige *Rotanti* mit den *Sfere* verbindet. Dabei können die Texturen so im Inneren der *Rotante* versteckt sein, dass sie erst auf den zweiten Blick entdeckt werden können (vgl. besonders: *Rotante con indagine interna*, 68 SC 1). In der Gruppe der *Rotanti primo sezionale* bestimmen sie hingegen den Eindruck: Dort ist die zirkulare Scheibe, z. B. von *Rotante primo sezionale* 66 SC 8, von Zahn- und Stabstruktur flankiert, die einen Zersetzungsprozess assoziieren, der zu der abgezirkelt abgeschnittenen Scheibenkante stark kontrastiert. Ausbuchtungen der Ränder könnten aus einer *Sfera* entnommen sein. Gänzlich entfernt vom Konzept einer minimalen „primary structure“ ist schließlich die *Rotante dal foro centrale* (69 SC 3). Ihre zentrale Perforation zeigt individuell ausgeführte Texturen. Auf einen technischen Zugriff deutet nur das Bohrloch auf der ihr gegenübergesetzten Ansichtsseite hin, das jedoch in unregelmäßige Elemente eingebunden ist.

3.5 *Forme X* – Leere und Fülle in technisch-entindividualisierter Gestalt

Die unter der Überschrift *Forme X* zusammengefassten Plastiken werden in ihrem Erscheinungsbild von senkrecht gekreuzten Röhren in Verbindung mit einem Kreissegment bestimmt. Ihnen fehlen vollständig Ausdrücke eines möglichen individuellen künstlerischen Eingriffs wie reliefierte oder mit Texturen versehene Teile. So wirken sie wie am Reißbrett erstellt und bilden die Gruppe der Werke Pomodoros, die den technisch-modularen Erscheinungsformen typischer Werke der Minimal Art am nächsten steht¹⁸⁵. Deshalb stellt sich die Frage, inwieweit sie von minimalistischen Formen und Konzepten beeinflusst sind, die Pomodoro theoretisch und auch durch persönlichen Kontakt mit deren Vertretern kannte.

¹⁸⁵ Diese Plastiken nähern sich laut Hunter einer „radically depersonalized art“, die auf minimalistische Werke von Robert Morris, Donald Judd und Tony Smith reagiert (siehe Pomodoro Hunter 1982, S. 180).

In der *Forma X* („Form X“)¹⁸⁶ bilden zwei gleich lange an den Enden verschlossene Röhren ein griechisches Kreuz. Senkrecht an den gegenüberliegenden Seiten sind zwei Halbkreissegmente über die gesamte Länge der jeweiligen Röhre angebracht. Aufgestellt wird die *Forma X* ohne Sockel auf zwei Röhrenenden und einem Segment. Die Form scheint keine Vorbilder zu haben. Parallelen ergeben sich entfernt zu konstruktivistischen Kompositionen mit geometrischen Grundformen, ohne sich auf ein bestimmtes Werk beziehen zu wollen.

Der Aufbau der *Onda* („Welle“)¹⁸⁷ ist etwas komplexer, denn zu einer *Forma X* werden auf der einen Seite parallel zum segmentierten Kreuzarm jeweils zwei kürzere Rohre mit Halbkreisbögen ergänzt. Die Enden der drei nebeneinander angebrachten Röhren sind dem Umriss einer Kugel angepasst.

Die Verbindung dieser Plastiken Pomodoros zu Arbeiten der Minimal Art liegt in der häufigen Verwendung stereometrischer Grundkörper und in der Rücknahme der individuellen Handschrift, ausgedrückt beispielsweise im Einfügen von gestischen oder anderen informellen Strukturen. Weitere Merkmale sind der Verzicht auf hierarchische Beziehungen von Teilen untereinander, die Detailarmut, Vermeidung von Komplexität und der Verzicht auf figurliche Komponenten. Werden bei vielen der Minimal Art zugerechneten Künstlern¹⁸⁸ auffällig häufig stereometrische Grundkörper wie Kubus und Quader verwendet, geht Pomodoro für diese Plastiken von Kreis- und Kreuzgrundformen aus. Große Unterschiede bestehen auch in der Herstellungsart: Pomodoro legt großen Wert auf eine handwerkliche Fertigung im Gegensatz zu einer industriellen. Können Künstler wie Donald Judd, aber auch Frank Stella nach der Entscheidung, wie ein Werk auszusehen hat, die Ausführung an Handwerker abgeben, will Pomodoro die Kontrolle über die endgültige Ausführung beibehalten und jederzeit eingreifen können.

Ein als Industrieprodukt hergestelltes Werk der Minimal Art ist nicht aufgrund seiner inneren Bestimmung als Kunstwerk zu identifizieren. Häufig wird erst – wie beispielsweise bei Donald Judd – durch Hineinstellen in einen Kunstkontext oder die Definition des Künstlers eine Reihung von Schachteln als ein Kunstwerk definiert. Anders die Plastiken Pomodoros: In ihrer relativen Komplexität sind sie augenblicklich als Kunstobjekte zu erkennen. So wird eine Zuordnung auch dieser Werke zu minimaler Plastik problematisch.

¹⁸⁶ Vier Plastiken mit identischer Gestalt aber mit verschiedenen Größen fasse ich hier als *Forma X* zusammen: *Forma X* (68 SC 4), *Forma X* (68 PS 6), *Forma X* (68-69 SC 2), *Forma X II* (69 SC 1)

¹⁸⁷ Unter dem Titel und der Gestalt der *Onda* finden sich im Werk Pomodoros zwei Plastiken in unterschiedlichen Größen: *Onda* (69 SC 4) und *Onda* (69 SC 5)

¹⁸⁸ Laut Stemmrich gelten als Hauptvertreter der Minimal Art die Künstler Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt und Robert Morris. Vgl. Stemmrich in: Minimal Art 1998, S. 14. – Ein besonderes Interesse für den Quader zeigen Donald Judd und Sol LeWitt.

Carl Andre, einer der Begründer der Minimal Art, definiert die Kunst als expressiv, aber ihr liege keine Botschaft zugrunde, „die Idee ist das Kunstwerk selbst“.¹⁸⁹ Auch andere Minimal-Art-Künstler vermeiden die Möglichkeit symbolischer Ausdeutungen ihrer Werke. Pomodoro gibt jedoch selbst Hinweise auf eine Lesbarkeit seiner Plastiken und eine versteckte Bedeutung: Im Katalog der Ausstellung 1971 in Pesaro definiert er die Bedeutung des kreuzförmigen Zeichens „X“, das in der Forschung als Unbekannte („incognita“) steht.¹⁹⁰ Steht dieses Kreuz wie in *Forma X* in einem Kreisumriss, definiert er es als „Zeichen der Auslöschung“.¹⁹¹ Zur Lösung von mathematischen Gleichungen ist dies Zeichen unerlässlich, und in der Philosophie steht es für Kategorien, wie beispielsweise in der Metaphorik Kants für das von der menschlichen Vernunft nicht zu Erkennende.¹⁹² Doch Pomodoro verbindet mit einem Zeichen wie den parallel gestellten Segmentflächen der *Onda* mehr als nur eine mathematische Form, da er die drei Linien als „totale Öffnung“ bezeichnet, und sie in einen sozialpolitischen Zusammenhang stellt: Er bezeichnet die Bewegung der „Welle“ als historische Volksbewegung,¹⁹³ eine Assoziation, die sich bei unbeeinflusster Betrachtung kaum einstellt. Letztendlich helfen diese Hinweise bei der Interpretation dieser Plastiken kaum, denn *Forma X* besteht nicht nur aus einem auslöschenden X, sondern wird noch von zwei Halbkreisen gebildet, die Pomodoro nicht kommentiert.

Ein weniger konzeptueller als ein formaler Aspekt wird durch den ursprünglichen Titel „Negazione“ der *Forma X II* (69 SC 1) angedeutet. Die *Forma X* erscheint in ihrer negativen Form zum ersten Mal in der ab 1967 entstandenen Gestalt der *Rotante Massimo*,¹⁹⁴ einer technisch-intakt wirkenden Kugelform, die von zwei senkrecht zueinander stehenden Röhrenöffnungen mit sich daran anschließenden breiten Schlitzten geprägt ist. Das plastische Volumen, das so herausgeschnitten wurde, entspricht der beflügelten Kreuzform der *Forma X*. Insofern ist diese eine „Negation“, d. h. Negativform der *Rotante Massimo*. Die Gestalt der *Onda* entwickelt sich ebenfalls aus den Hohlräumen einer Kugelform: Auch die technoiden

¹⁸⁹ Vgl. *Minimal maximal* 1998, S. 70 und *Minimal Art* 1995, S. 151f. – Ähnliches intendiert auch Donald Judd mit dem von Frank Stella übernommenen Statement: „What you see is what you see“, vgl. *Minimal maximal* 1998, S. 142.

¹⁹⁰ Vgl. Pomodoro Pesaro 1971, Skizze S. 20: „incognita“ di ogni ricerca (unknown in every research).

¹⁹¹ Vgl. Pomodoro Pesaro 1971, Skizze S. 20: „segno di cancellazione“ (sign of cancellation).

¹⁹² Werner Stegmeier gibt einen Überblick über das Zeichen X im Denken von Descartes, Kant, Nietzsche, Derrida und anderen. Vgl. Stegmaier Zeichen X 1999.

¹⁹³ Vgl. Pomodoro Pesaro 1971, Skizze S. 20: „Apertura totale (total openness) – Moto d’onda (movimento storico-popolare) Movement of the wave (a popular historical concept)“.

¹⁹⁴ Zu ihr gehören vier Plastiken, die hauptsächlich in der Größe variieren: *Rotante Massimo II* (67 SC 3), *Rotante massimo III* (67-68 SC 5), *Rotante Massimo I* (68 SC 3), *Rotante massimo IV* (69-70 SC 1).

Aushöhlungen der *Rotante a Fori e Canali* (67 SC 2) ¹⁹⁵ von 1967 mit den drei charakteristischen halbkreisförmigen Scheiben an einer Röhrenachse bilden als Negativform die dreifache, ¹⁹⁶ abstrahierte Wellenform der *Onda*. ¹⁹⁷

Pomodoro setzt sich in den *Forme X* ¹⁹⁸ intensiver als in vergleichbaren Skulpturengruppen (vgl. z. B. die *Rotanti*, Kap. 3.4.3) mit Volumen, Raum und deren Negation auseinander. Die negativ-positive Verdoppelung in Volumen und Hohlformen der *Forma X* und *Rotanti* schafft ein räumliches Spannungsverhältnis, das eine tiefe Reflexion über Existenz und Nicht-Existenz anregt. Zu dieser, über das rein Ästhetische hinausgehenden Interpretation liefert der Künstler wiederholt Stichworte, indem er seine Werke mit Wertvorstellungen belegt. ¹⁹⁹ Hierin setzt er sich ausdrücklich von den Künstlern der Minimal Art ab.

3.6 Radar – Zeitlose Technik

Der Titel *Radar* verweist auf eine Technik, deren Geräte keine einheitlichen Formen aufweisen. Schon seit Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit wird Pomodoro von der Technik und von modernen Erfindungen inspiriert. Diese Anregung findet sich in Titeln wie *Uomo macchina* (54 RI 1 & 2), *Macchina* (54-55 RI 1) und *Omaggio alla civiltà tecnologica* (60-64 RI 1) wieder oder in formalen Bezügen besonders zur Mechanik, z. B. in *La luna, il sole, la torre* (55 RI 3) oder *Energia meccanica* (55 RI 4). Die Gruppe, die wohl am stärksten Pomodoros Faszination durch technische Apparate und Neuerungen der Zeit widerspiegelt, ist die der *Ra-*

¹⁹⁵ Vgl. auch die in der Größe variierende Plastik von 1968: *Rotante a fori e canali* (68 SC 2).

¹⁹⁶ In der Ausstellung in Pesaro wurde diese Skulptur wegen dieser auffälligen Ausformung „La Triplice“ („die Dreifache“) genannt.

¹⁹⁷ Weitere Bemerkungen zum Verhältnis positiv-negativ finden sich auch im Kap. 4.3.

¹⁹⁸ Auch in Reliefs der sechziger Jahre mit dem programmatischen Titel *Vuoto-pieno* findet sich diese Beschäftigung Leere und Raum, bzw. Positiv- und Negativformen. (vgl. *Vuoto-pieno I*, 68-69 RI 4; *Vuoto pieno II*, 68-69 RI 5; *Vuoto-pieno III*, 68-69 RI 6), die in ihrer halbierten Form im Gegensatz zu den Vollplastiken recht spannungslos erscheinen. Als lebendiger, weil vielschichtiger und experimentierfreudiger erweisen sich die Reliefs der *Studi grafici*, die eigentlich in Metall geritzte, sehr technisch anmutende Zeichnungen sind. Zu ihnen gehören *Studio I* (68 RI), *Studio II* (68 RI 3), *Vuoto-pieno A (studio grafico)* (68 RI 15), *Vuoto-pieno B (studio grafico)* (68 RI 16), *Vuoto-pieno C* (68 RI 17), *Vuoto-pieno E* (68 RI 18), *Vuoto-pieno D* (68-69 RI 1), *Vuoto-pieno (studio grafico)* (68-69 RI 2), *Vuoto-pieno (studio grafico)* (68-69 RI 3). – *Cerchio quadrato I* (68 RI 12), *Cerchio quadrato II* (68 RI 13) und *Cerchio quadrato III* (68 RI 14) bilden eine Ausnahme, weil in ihnen die technische Erscheinungsform durch ein individuell gefertigtes Reliefstück aufgelöst ist. – Einige, z. B. *Vuoto-pieno E* (68 RI 20) wirken wie Studien nicht ausgeführter Plastiken, die verwirklicht ähnlich aussehen könnten wie die *Rotante a otto fori* (67 SC 1).

¹⁹⁹ So setzt er z. B. die plastische Leere gleich mit Passivität und Leiden. Vgl. Arnaldo Pomodoro in: Pomodoro Pesaro 1971, S. 19: „l'elemento di ‚vuoto‘ (o di passività o di sofferenza)“.

dar, die in Verbindung mit Geräten aus der Hochtechnologie wie Radargeräten und Antennen zu sehen ist.

Mit „Radar“ betitelt Pomodoro eine kleine Gruppe von Werken, deren äußere Form erst bei genauer Betrachtung mit Geräten zur Funkortung und Entfernungsmessung in Zusammenhang gebracht werden kann.²⁰⁰ Bis auf *Il grande radar* (63 SC 1) und *Radar Nr. 1* (62 SC 5) basieren diese Plastiken auf einer Kreisform. Noch bevor Pomodoro seine ersten für sein Werk maßgeblichen vollplastischen Kugeln schafft, beschäftigt er sich hier intensiv mit einer kreisförmigen Wölbung.

Die erst verzögert in den zivilen Bereich eingeführte Radartechnik faszinierte wohl besonders wegen ihrer Funktion, weit entfernte Gegenstände sichtbar zu machen. Doch nicht nur diese Funktion als erweitertes Auge macht das Radar für einen Künstler interessant, sondern auch die Form seiner Apparate. Die ersten Bozzetti für einen *Radar* (s. 62 SC 3 & 62 SC 4)²⁰¹ ähneln mit dem durch ein Koordinatenkreuz charakterisierten Bildschirm den Sichtgeräten, auf denen die Radarsignale als Anhäufung beweglicher Punkte erscheinen. Die Keile durchschneiden in waagerechter Position das leicht gewölbte Kreisrund der *Bozzetti* wie die Funksignalanzeiger den Bildschirm, um dabei ein unregelmäßiges Muster zu erzeugen.

Noch offensichtlicher ist bei einigen *Radar* allerdings die formale Nähe zum Antennenteil eines Radarsystems. Denkt man sich *Radar Nr. 1* (62 SC 5) und im stärkeren Maße *Il grande radar* (63 SC 1) in die Waagerechte gekippt, nimmt sie das Formprinzip eines Reflektors einer Radarantenne auf. Die Grundform des *Grande Radar* ist eine in starker Wölbung nach hinten springende Platte, auf deren Inneren in ausschließlich waagerechter Reihung Zahnreihen, Strichcodes und andere Zeichenfolgen wie Signale erscheinen. In der Mitte der Rückseite zieht sich vertikal wie die Ausschläge eines rätselhaften Messgerätes ein Band von unregelmäßigen Zeichen nach oben.

Angeichts der formalen Abweichungen vom technischen Vorbild ist zu vermuten, dass es Pomodoro um die Darstellung einer sich wölbend öffnenden Grundform geht, die zum Empfang von Daten, aber auch im übertragenden Sinn von Ideen oder Emotionen des Betrachters, bereit ist. So bereitet *Il grande radar* die zur *Forme del mito* gehörende Plastik *La profezia* (83 SC 8) vor, die der Figur der Cassandra zugeordnet ist (vgl. Kap. 3.10).

²⁰⁰ Zu diesen zählen: *Bozzetto radar* (62 SC 3), *Bozzetto radar* (62 SC 4), *Radar Nr. 1* (62 SC 5), *Radar Nr. 2* (62 SC 6), *Radar Nr. 3* (62 SC 7), *Il grande radar* (63 SC 1), *Doppio radar* (65 SC 1), *Doppio radar bozzetto* (65 PS 1).

²⁰¹ Auch der *Bozzetto* (69 RI 2) nimmt noch einmal die formale Idee, wenn auch in stark vereinfachter Form wieder auf.

Weitere *Radar* (besonders 62 SC 6 und 62 SC 7) zeigen eine Ähnlichkeit mit Parabolantennen, wie sie heute noch in der Satellitentechnik weit verbreitet sind. Auch hier erscheinen unter der geöffneten Oberfläche des runden Reflektors Texturen, in denen Signale aus unbekannten Fernen zu lesen sind. Weitere Reminiszenzen an ein Radargerät bzw. einer Parabolantenne finden sich auch in dem schon oben besprochenen *Omaggio al cosmonauta* (62 SC 8) (vgl. Kap. 3.2). Dort kann neben der Lesart des konkaven Halbkugelkörpers als Himmelskörper auch die Interpretation als Informationen empfangener Parabolreflektor bestehen.

Die *Radar* spiegeln nicht nur eine fasziniert-distanzierte Beschäftigung des Künstlers mit der ihn umgebenden aktuellen Technikentwicklung wider, sondern sie hilft ihm auch, formale Lösungen für einen seiner wichtigsten Werkkomplexe zu finden: den *Sfere*. Ist die *Ruota* (61 SC 4) vom Vorjahr noch als Scheibe mit geometrisch abgezierter Trennlinie zwischen inneren Texturen und Beschlag des Rades zu lesen, kündigt sich hier der Übergang zur geschlossenen Kugelform mit ausgerissenen Oberflächenrändern an, hinter denen die seit 1960 verwendeten Zeichengeflechte zum Vorschein gelangen. Besonders die beiden *Bozzetti Radar* (62 SC 3 & 62 SC 4) mit der dominierenden Umrandung des Kubus nehmen in negativo die Sphärenform vorweg. Auch in der Aufteilung von strukturierten und polierten Flächen besonders des *Bozzetto Radar* (62 SC 4) spiegelt sich in einigen Ansichten der *Sfera n° 1* (63 SC 3) wider.

Sehr eigenwillig und in der Technik eher ungewöhnlich ist die Idee, zwei der Tellerformen aufrecht zu einem *Doppio radar* (65 SC 1) zu verbinden. Im Ergebnis ähnelt dieser Versuch eher einer Rad- als einer Antennenform. Überzeugender ist die Ausführung der gegeneinander versetzten Kegel jedoch in *Il grande ascolto* (67-68 SC 6), das etwa zwei Jahre später entstand: Auf ein längliches Prisma, das sich in der Sockelform fortsetzt, werden zwei Kegelstümpfe gelegt, deren runde Kreisöffnungen sich zu den Seiten öffnen und ein Zeichen- und Liniengeflecht sichtbar machen, das Spuren von rätselhaften Signal- oder Lichtimpulsen festgehalten haben könnte. Die Spitze ist so in die Konen hineingesetzt, dass durch eine kreisrunde Lücke das dunkle Volumen des Körpers zu erraten bleibt. An den Auflagenstellen der Konen zieht sich senkrecht nach unten ein Spalt, über dem eine Kubenmusterung im Innern des Prismas sichtbar wird.

Die mit Texturen besetzte Telleröffnung kann ihre Ähnlichkeit mit den *Radar*, aber auch Werken wie *Ruota* (61 SC 4) nicht verleugnen, während die Rückansicht der Konen auch an eine fast wörtliche Übernahme technischer Maschinen wie z. B. Turbinen aus der Luftfahrttechnik denken lassen. Der Technikbezug drängt sich in allen diesen Werken dem Betrachter förmlich auf. Zurecht weist Allan Temko gerade im Zusammenhang mit *Grande*

ascolto darauf hin, dass Pomodoro in Stanford tief beeindruckt war von dem Radio-Teleskop, das den Campus der dortigen Universität beherrscht.²⁰² Trotz der recht großen Unterschiede der Wölbung, Farbigkeit und Halterung des Reflektors, ist für einen mit der Zeichensprache Pomodoros vertrauten Betrachter die Form eines doppelten Parabolspiegels in dieser Plastik zu erkennen.

Hunter bescheinigt grundsätzlich allen aus Festkörpern gebildeten Werken Pomodoros, dass sie Ideen und Hoffnungen des industriellen Zeitalters symbolisieren könnten. Sie würden jedoch gleichermaßen immer aus der Natur und seinem persönlichen Erfahrungsschatz schöpfen. Dies belegt er an Beispielen hauptsächlich aus den achtziger Jahren.²⁰³ Noch deutlicher wird der Technikbezug in den *Radar*. Durch eine Konzentration auf einfache Grundformen und Schaffung von Texturen, die aus der Geologie oder Archäologie stammen könnten, bekommen die von der modernen Technik inspirierten Werke ein archaisches Aussehen, das allerdings noch dann von einem Rezipienten verstanden werden kann, wenn die Technik schon längst veraltet und Museumsobjekt geworden ist.

3.7 *Papiri* – Vom antiken Schreibgrund zur drahtlosen Kommunikation

Die in diesem Kapitel beschriebenen Plastiken²⁰⁴ zeichnen sich durch mit horizontal ausgerichteten Texturen überzogene Reliefbänder aus, die ein- oder mehrfach gewellt meist ohne Sockel auf den Boden gelegt oder an die Wand gehängt werden und sich von einer Berührungsfläche aus in den Raum hinein bewegen. Sie tragen den Titel *Foglio* („Blatt“, „Bogen aus Papier“) oder *Papiro*, oder dessen latinisierte Form *Papyrus*.

Die frühesten Werke dieses Typus, die schon alle Charakteristika der Gruppen zeigen, entstehen unter dem Titel *Foglio* im Jahre 1966.²⁰⁵ Deren Bänder zeigen an horizontalen Gliederungslinien ausgerichtete feine senkrechte Schraffuren, die Pomodoro durch kleine Einschübe wie eine perlenförmige Erhebung oder unaufdringliche Diagonalen auflockert. Sie

²⁰² Pomodoro selbst führt diesen tiefreichenden Eindruck aktuell wieder an und ergänzt ihn durch eine eigene, kurze Beschreibung der Werke. Vgl. *Seduzione della materia* 2002, S. 107.

²⁰³ Vgl. Pomodoro Hunter 1995, S. 132ff.

²⁰⁴ Es werden folgende Plastiken berücksichtigt: *Foglio n. 1/A* (66 SC 1 a), *Foglio Nr. 1/B* (66 SC 1 b), *Foglio n° 2/A* (66 SC 2 a), *Foglio n°. 2/B* (66 SC 2 b), *Foglio n° 2/C* (66 SC 2 c), *Foglio* (81 SC 3), *Telaio dell'invenzione* (83-84 PR 1), *Telaio dell'invenzione* (84-85 PR 1), *Papyrus* (84 SC 4), *Foglio I* (85 PS 6), *Foglio II* (85 PS 7), *Foglio III* (85 PS 8), *Papiro I* (85-86 SC 1), *Papiro II* (85-86 SC 2), *Papiro III* (85-86 SC 3), *Foglio IV* (86 PS 3), *Foglio V* (86 PS 4), *Papyrus* (88-89 SC 1), *Papyrus* (90 SC 4).

²⁰⁵ Diese sind: *Foglio n° 1/A* (66 SC 1 a), *Foglio n° 1/B* (66 SC 1 b), *Foglio n° 2/A* (66 SC 2 a), *Foglio n° 2/B* (66 SC 2 b), *Foglio n° 2/C* (66 SC 2 c).

unterscheiden sich durch ihre sehr unterschiedliche Wellenform, die von einmal aufgekurt (66 SC 1 a & 66 SC 2 a) über fast eingeschnürt (66 SC 2 b) zu doppelt gewellt (66 SC 1 b) reicht. Obwohl das Ausgangsmaterial aus lediglich zwei identischen Wachsbändern besteht, gewinnen die *Fogli* durch die unterschiedlichen Ausführungen der Wellenbewegungen eine große Variationsbreite.

Ihre Lebendigkeit erhalten die *Fogli* durch mehrere innerplastische Kontraste: Wie in vielen Reliefs wird die stumpfe Unruhe des All overs²⁰⁶ auf dem Band durch die Montage auf einer polierten Platte als Untergrund verstärkt. Schon in diesen recht kleinen Arbeiten hat Pomodoro eine raumgreifende Plastizität entwickelt, wie sie in keiner anderen Gruppe zu finden ist. In ausladenden Wellenbewegungen verlieren jetzt die Bänder in den *Fogli* die Ausrichtung am Untergrund, dringen in den Raum hinein, um wieder heftig zum Untergrund zurückzukehren. Diese Bewegungen wirken spontan-spielerisch, wie es nur mit dem Material Wachs zu verwirklichen ist. So gelingt es, die im Titel angesprochene Leichtigkeit eines Blattes Papiers in einem Werk auszudrücken, das durch seine Verhaftung mit der Untergrundplatte und seine heftige Durchdringung des Raumes weder eindeutig der Gattung Relief noch der Skulptur zuzuordnen ist. Erst als die *Fogli* ohne hinterlegte Platte montiert werden, wie z. B. in *Foglio I*, (85 PS 6) oder *Papyrus* (84 SC 4), verlieren sie trotz des reliefierten Bandes ihre Reliefhaftigkeit.

Der Ausgangspunkt dieses und vieler folgender Werke ist ein Reliefband, das vergleichbar ist mit denen der beiden größer angelegten *Fogli lunghi* (*di Urbino*, 77 RI 8 und *di Pavia*, 77 RI 9), die in einer Zeit intensiver Auseinandersetzung des Künstlers mit Schrift und Schreiben entstanden ist (vgl. auch Kap. 4.2): Die Texturen der Reliefflächen zeigen eine Affinität zu fremden Schriftzeichen²⁰⁷ und können gleichzeitig einen aufgefalteten Briefbogen darstellen mit seiner unregelmäßigen Lineatur. Der Rhythmus der Reliefbänder der *Fogli* und *Papiri* ist ebenso wie die der *Fogli lunghi* von ruhigem Wechsel und horizontalen und harmonisch eingeschobenen vertikalen Strukturen geprägt: Das ruhige Stakkato der Horizontalen wird durch mehrere feine gezeichnete Diagonalen und leichte Rhythmusänderungen unterbro-

²⁰⁶ Der Begriff „all over“ wird hier und an anderen Stellen dieser Arbeit weniger in seinem allgemeinen Verständnis benutzt, sondern in seiner Bezeichnung einer Bildkomposition, die von Wiederholungsstrukturen und von einer Negation sowohl eines Zentrums als auch einer Randzone bestimmt ist.

²⁰⁷ Giovanni Carandente erkennt in den *Fogli lunghi* eine ähnliche „Magie“ wie die chinesischer (bzw. japanischer ?) Kakemonos, deren mit „Ideogrammen“ besetzte Rollen organisch-natürlich wie Blätter und Rinde wirken (vgl. Pomodoro Scritti 2000, S. 134). Dazu ist anzumerken, dass die Unterschiede zu asiatischen Rollbildern trotz des übereinstimmenden Formates doch recht erheblich sind: In Rollbildern gehen Schriftzeichen oder figürliche Darstellungen keine Verwebung mit dem leeren Untergrund ein und bleiben deutlich als solche zu erkennen. Trotz rhythmischer Wiederholungen der Strichelemente, sind die Texturen nicht eindeutig als Schrift zu identifizieren. – Ihr ästhetischer Reiz ist der einer unentschlüsselten Botschaft, die sich in den Rollbildern sicher und in den *Fogli lunghi* wahrscheinlich verbirgt.

chen. Klein dimensionierte Kreiselemente (z. B. in *Foglio V*, 86 PS 4) oder diagonale Einschübe (z. B. in *Foglio*, 81 SC 3) erhalten darin kaum Gewicht. So beziehen diese Werke ihre plastische Wirkung hauptsächlich aus der Bewegung des Bandes und nicht von dessen graphischer Gestaltung.

Am ersten, mit *Papyrus* betiteltem Werk (84 SC 4), fallen zwei enge Auffaltungen auf, die dem auf dem Boden liegenden Werk eine widerspenstige Beweglichkeit verleihen. Mit seinem spitzkantigen Relief und seinem schlangenartigen Bewegungsverlauf entwickelt es eine aggressive Dynamik, die erst bei den nächsten drei *Papiri* (*I – III*, 85-86 SC 1-3) durch eine minder stark gewellte Form und eine vertikale Befestigung an der Wand, die das Ausgreifen des Bandes zumindest nach unten begrenzt, wieder zurückgenommen wird.

Ändert sich am Prinzip eines gewellten bzw. aufgefalteten Reliefbandes nichts Wesentliches, können die Texturen vermittelt durch den Titel jedoch anders ausgedeutet werden. Die horizontale Anordnung der Linien scheint unter dem Titel *Papiro* nun die Struktur des Papyrusblattes zu beschreiben und weniger die eines linierten Bogen Papiers. Die Wellenform des Bandes kann allerdings kaum mit dem Aussehen eines Papyrus in Verbindung gebracht werden, denn die ist recht steif und wird glatt oder zur Rolle gebogen aufbewahrt, legt sich allerdings selten in fast winklige Kurven wie die oben beschriebenen *Fogli*.

Auch der Kurvenverlauf der Großplastik *Papyrus* (90 SC 4) ähnelt mehr den geschmeidigen Wellenbewegungen eines abgerollten Faxpapiers als dem einer antiken Schriftrolle: Das Werk besteht aus drei Elementen, die durch eine imaginär unter der Erdoberfläche zu vervollständigende Kurvenlinie verbunden zu sein scheinen. Diese werden aus Stahlbetonbändern gebildet, in die Streifen mit Bronzereliefs von unterschiedlicher Breite eingelassen sind. Der Verlauf dieses Bandes bildet annähernd eine rundliche W-Form. Ein rechts am Fuß rundlich eingeknickter, steil nach unten gerichteter Bogen stößt in den Untergrund hinein. Dieser Schwung wird im Mittelteil zu einer schnell zurückgenommenen Aufwärtsbewegung weitergeführt, sodass das Band einen leicht eingeschnürten Buckel bildet, bevor es wieder imaginär unter der Erdoberfläche weiterläuft zum dritten Element, das in einer rund verhaltenen Kurvenform den Papyrus abschließt. Durch die Neigung der äußeren Elemente zum Zentrum der Plastik erhält das Werk eine geschlossene Form, die verhindert, sich das Band als ein unendliches zu denken. Zusätzlich zu den Schwüngen in die Höhe neigt sich das Reliefband gegenläufig zu den Seiten und versetzt so die Plastik in ein spannungsvolles Wanken. Das Band selbst wird von der Dualität von rötlich eingefärbter Zementfläche und Bronzestreifen bestimmt, die wiederum kontrastreich aus dunkelpatinierten und hellpolierten Texturen bestehen. Während die nach außen gerichteten Seiten sparsam mit Reliefstreifen ge-

gliedert sind, weisen die sich zum Zentrum neigenden Seiten großflächige Bronzetexturen auf, die an den Enden der sich nach oben öffnenden Bänder im linken Teil durch einen mit Keilen an der Oberfläche zurückgehaltenen Kreis und rechts mit einer durchspießten Pyramidenform akzentuiert werden.

Die kraftvoll sich auftürmenden Massen gewinnen durch den schwungvoll gegenläufigen Verlauf des Bandes eine in Pomodoros Großplastiken selten erreichte Leichtigkeit, auch wenn im Vergleich zu den vorher behandelten langgestreckten *Fogli* und *Papiri* der Darmstädter *Papyrus* mit seiner annähernden Kreisbewegung eine eher auf sich selbst bezogene, geschlossene Form bildet. Diese Bewegtheit wird nicht nur durch deren spannungsreiches Neigen und Versetzen erzeugt, das noch stärker ausgeprägt ist als im Modell (vgl. 88-89 SC 1), sondern auch durch die imaginäre Weiterführung des Bandverlaufes zwischen den Elementen unter der Erdoberfläche, der mitzudenkender Bestandteil des Werkes ist.

Mit der ambivalenten Lesart als Endlosblatt eines Fax- oder Telexgerätes oder mathematischen Parabeln eines kommunikationstechnischen Messgerätes einerseits und dem Papyrus als Chiffre für eine Jahrtausend alte skriptorale Tradition gelingt es Pomodoro, eine Form zu gestalten, die auch mit wandelnder Technik Gültigkeit behalten wird, und die auch losgelöst von Titel und Aufstellungsort in ihrer zeitlosen Formentfaltung rezipiert werden kann.

3.8 *Spirali* – Kontinuierlicher Progress aus Gleichheit und Erhebung

Die Spirale ist eine Form aus einer dynamischen Linie, die sich in variabler Progression von ihrem Zentrum weg oder auf es zubewegt. Sie ist ein wichtiges Thema in der Skulptur und Malerei des 20. Jahrhunderts und ist von solch unterschiedlichen Künstlern wie Mario Merz²⁰⁸, Robert Smithson²⁰⁹, Hannsjörg Voth²¹⁰, Germaine Richier²¹¹ oder auch Gastone Novelli²¹² gestaltet worden. Umso erstaunlicher ist es, dass die Spirale als determinierende

²⁰⁸ Z. B. „Tavola a spirale con igloo“ (1984/88/94), Eisen, Glas, Neon, andere Materialien, Bremen, Neues Museum Weserburg bis zur Installation einer Neonspirale 2003 im Foro di Cesare, Roma, inspiriert durch die Zahlen der Fibonacci-Reihe.

²⁰⁹ Im Besonderen: „Spiral Jetty“ (1970) schwarze Basaltblöcke, Erde. Ø ca. 4,50 m. Utah, Great Lake Sea.

²¹⁰ „Wachstumsspirale“ (1993-94) für die Landesanstalt für Bodenkultur und Pflanzenbau in Freising-Weihenstephan oder „Goldene Spirale“ (1992-1996), Projekt für die Marha-Ebene in Marokko.

²¹¹ Spirale, 1956, Bronze, 152 x 33 x 27 cm, Sammlung der Familie Germaine Richiers (Abb. in: Cosmos Venezia 2000, S. 338). – Hier sieht man die Spirale eingebettet in eine vegetabile Pflanzenform.

²¹² Auf zahlreichen seiner Gemälde und Zeichnungen taucht bei ihm eine mit Zeichen versehene Spiralförmigkeit auf, z. B. „House of Flowers“, 1963, Mischtechnik auf Leinwand, 189 x 200 cm Roma, Sammlung Ivan Novelli.

plastische Form in Pomodoros Werk sehr spät erscheint und erst mit den *Torre a spirale* ein Hauptthema der neunziger Jahre wird.

Betrachtet man die variantenreichen Zeichen, mit denen der Künstler seine Reliefs seit den fünfziger Jahren versieht, fällt auf, dass das Universalzeichen der „Spirale“ bildbestimmend dort erst sehr spät Anwendung findet, nämlich 1991 im *Bassorilievo „Spirale“* (91 RI 3). Auch einige Kleinbronzen, die häufig als Preise ausgehändigt wurden, beziehen ihre Inspiration von der Spirale. Doch deren klare Linienführung wird durch andere Einflüsse verdeckt. So wirken *Frammento di spirale* (92 PS 2, „Spiralenfragment“) und *Bozzetto* (90 PS 2) durch ihre aufgebogene Kreisform eher als Schraube denn als klar zu identifizierende Spirale mit progressiven Windungen.

Das Ergebnis von Pomodoros erster intensiven Beschäftigung mit der Spiralform ist *Lunghe tracce concentriche* (86 PR 1, „Lange konzentrische Spuren“), der Entwurf einer nur bedingt begehbaren labyrinthähnlichen Spirale, die in eine Parklandschaft eingebettet werden sollte. Die sich gegen den Uhrzeigersinn windende, enggehaltene logarithmische Spirale, ist an mehreren Stellen von Gängen durchbrochen. Die Keilformen der Texturen sind meist auf die Mitte ausgerichtet, die von einer Halbkugel gebildet wird. In der Literatur wird dieses Werk als erodiert oder als fossiler Überrest einer Riesenschnecke beschrieben.²¹³ Die geradlinig gestalteten Elemente des Entwurfes wirken allerdings zu perfekt, um als sich zersetzende Spuren organischen Lebens gesehen werden zu können. Die Brüche erscheinen als gewollte Zergliederung der Spiralform. Die Größe des Werkes und die für Besucher zugängliche Aufstellung eröffnet die Möglichkeit der Nutzung in quasi ritueller Funktion, die in ähnlichem Zusammenhang steht wie der später zu besprechende *Ingresso nel labirinto* (95 PR 1, „Eingang in das Labyrinth“). Die runde Form von *Lunghe tracce concentriche* erinnert an kretische Labyrinth, deren Typ es schon in der Bronzezeit gab. Sie waren Orte von Initiationen und ritueller Tänze.²¹⁴ Der Titel bezieht sich in dieser Lesart auf die (Fuß-)Spuren der Tanzenden. Das Verlassen des Spirallabyrinths könnte wie das Hinaustreten aus dem *Ingresso nel labirinto* als eine mystische Wiedergeburt gelesen werden.²¹⁵ Es ist jedoch zu bezweifeln, dass heutige Rezipienten noch eine Verbindung zu archaischen Riten ziehen.

²¹³ Vgl. z. B. Pomodoro Hunter 1995, S. 280 und Renato Barilli in: Pomodoro Cesena 1995, S. 13.

²¹⁴ Vgl. Kern Labyrinth 1982: Zeittabelle S. 24. Deutung als Initiationsritus: Siehe S. 26ff.

²¹⁵ Laut Pomodoro erinnert dieses Werk nicht an europäische Kultur, sondern an die aztekische (vgl. Pomodoro Hunter 1995, S. 280). Es ist jedoch nicht möglich, diese Äußerung zu konkretisieren. Denkbar wäre wiederum ein Bezug zu den sog. „Aztekenkalendern“ (vgl. Kap. 3.3). Deutlich wird allerdings, dass sich Pomodoro weder auf Fossilien noch auf Schnecken bezieht

Eine der großen Spiralinventionen, die Werte wie Modernität, technischen Fortschritt und Dynamik verbindet, ist *Il cercatore oscillante* (87-90 SC 1, „Der schwingende Sucher“).²¹⁶ Um eine, schmal nach oben steigende, trichterförmige Lanze schraubt sich in drei Windungen ein flaches, immer breiter werdendes Band in die Höhe. Dieses sich verbreiternde Gewinde ist an der nach oben weisenden ausladenden Oberfläche mit zur Mitte ausgerichteten Streben und Graten versehen und schließt nach oben mit einer unendlich fortgesetzt zu denkenden Abbruchkante. Wie schon beim *Grande Disco* (72 SC 2) nimmt Pomodoro erklärmaßen²¹⁷ als Inspiration für die Spiralform einen Entwurf Leonardo da Vincis (Abb. 42, 43) auf. Er lässt die, die klare Form unterbrechenden Teile weg, ändert die Gewinderichtung und ergänzt seine auf das Spiralband gesetzte Zeichen.

Der *Cercatore oscillante* setzt sich allerdings nicht nur aus der flachen Windung der Spirale zusammen: Im Zentrum ihrem stößt ein gerillter, stellenweise perforierter schmaler Trichter in die Höhe. Diese steile, dynamische Bewegungsrichtung wird durch das schwerfälliger wirkende Winden der Spirale noch verstärkt und erzeugt eine Gegenrichtung in die Erde hinein. Der Künstler will damit die sich in die Erde grabende Suchbewegung der Erdölförderung darstellen, die sich im engen Umkreis des Aufstellungsortes und des Auftraggebers befindet. Ebenso will Pomodoro das Ergebnis dieser Bohrung einbeziehen, nämlich den ersten, explosionsartig in die Höhe schießenden Strahl der Erdölquelle.²¹⁸

Die klare Reduktion des *Cercatore oscillante* auf die klaren Grundformen einer stetig wachsenden spiralähnlichen Schraubenform um einen aufstrebenden Rundstrahl lässt ein durch die unterschiedlichen Materialien noch unterstrichenen facettenreiches Spannungsverhältnis sowohl innerhalb der Plastik als auch mit dem Umraum entstehen. Es löst die Spiralform aus dem bloßen Zusammenhang einer Leonardo-Paraphrase oder eines Firmenlogos heraus und behält ihren Wert als allgemeinverständliches Bild für Wachstum und Fortschritt.

Bleiben Spiral- und Schraubenformen eher Einzeldarstellungen im Werk Pomodoros, nimmt die 1981 mit *Torre a spirale* (81-94 SC 1) beginnende Beschäftigung mit dem Thema Spiralturm²¹⁹ einen großen Umfang ein. Sie werden aus einem sich spiralförmig in die Höhe

²¹⁶ Vorbereitet wird dieses Werk von zwei kleinen studienartigen Plastiken *Il cercatore oscillante* (87 SC 2) und *Un'elica per Leonardo* (89 PS 3).

²¹⁷ Vgl. Pomodoro Leonetti 1992, S. 13.

²¹⁸ Vgl. Pomodoro Leonetti 1992, S. 13.

²¹⁹ Die Spiralturmplastiken sind: *Torre a spirale* (85 SC 6), *Torre a spirale* (85 SC 7), *Torre a spirale I* (85 SC 8), *Torre a spirale II* (85 SC 9), *Torre a spirale* (85 SC 10), *Torre a spirale* (85 SC 11), *Spirale I* (85-86 SC 4), *Spirale II* (85-86 SC 5), *Spirale* (90 SC 7), *Spirale aperta* (90 SC 8), *Doppia spirale* (94 SC 1), *Spirale* (94 SC 2), *Spirale aperta* (98 SC 3), *Torre a spirale* (99 SC 5), *Torre a spirale* (99 SC 6), *Spirale* (00 SC 3).

ziehenden Band in Kegelform gebildet, dessen Nähte miteinander verschlossen – *chiuse*²²⁰ – oder aber geöffnet – *aperte*²²¹ – sind, so dass zwischen den reliefierten Bändern der Innenraum der Plastik zu sehen ist.

In den ersten Werken wie *Torre a spirale* (85 SC 6) sind die Texturen der Spirale feinteilig und nur durch wenige Rhythmuswechsel aufgelockert. Wie ein Kontinuum an Zeichen einer fremden, nicht zu lesenden Schrift ziehen sie sich am Kegel hoch. Später werden die Zeichen, der allgemeinen Stilentwicklung des Künstlers entsprechend, z. B. in *Spirale* (90 SC 7) wuchtiger und drücken sich kraftvoll unter der blanken Bronzeoberfläche des Spiralbandes hervor.

Den bisherigen Abschluss der Arbeit an Spiraltürmen bildet die im Mai 2004 im EUR-Viertel in Rom aufgestellte Spirale *Novecento* (00 SC 3, „20. Jahrhundert“). Sie schließt sich der Formgebung den „offenen Spiralen“ an: Massive, aus Keilen, Kugeln, Kreisen und Dreiecksformen gebildete Zeichen fügen sich wie in einer abwechslungsreichen Prozession in ein sich mäßig nach oben hin verjüngendes Band ein, das sich anscheinend frei in den Himmel hinein windet, denn durch die Zwischenräume wird der Himmel sichtbar. Erst bei genauem Hindurchsehen wird die Aufhängung der einzelnen Bandteile an einer zentralen Achse erkennbar. Dieser unerwartete Hohlraum wirkt auf den Betrachter irritierend. Das sich in die Höhe hineindrehende Spiralband ist mit einer erdfarbenen, zur Spitze hin lichter werdenden Patina versehen und wird zunehmend durch die aus ihr hervortretenden oder aufgelegten Zeichenelemente zurückgedrängt. Auch die verwendete Zeichnung des Spiralbandes versinnbildlicht die Loslösung von der Erde und das Aufstreben zum Himmel. In der erdnahen ersten Windung halten anfangs strebenartige Keilformen das Band mit dem Boden verankert. Erst in den letzten drei Windungen strömen die Zeichenfolgen ungestört zur glatt gestalteten Spitze hin, um sich dort aufzulösen.

Nicht nur durch seine Größe, auch durch die Ähnlichkeit zu imperialen Triumphsäulen wie denen des Trajan und Augustus²²² eignet sich diese Skulptur, um den repräsentativen Anspruch der auftraggebenden Stadt Rom auszudrücken. Doch die Wahl eines Spiralturms impliziert nicht nur den Rückbezug auf die Antike, sondern gestattet auch einen Vergleich mit

²²⁰ Zu dieser Gruppe zählen: *Torre a spirale* (85 SC 6), *Torre a spirale II* (85 SC 9), *Torre a spirale* (85 SC 10), *Spirale II* (85-86 SC 5), *Spirale* (90 SC 7) (?).

²²¹ Zu dieser Gruppe zählen: *Torre a spirale* (81-94 SC 1), *Spirale I* (85-86 SC 4), *Torre a spirale* (85 SC 7), *Torre a spirale I* (85 SC 8), *Torre a spirale* (85 SC 11), *Spirale* (90 PS 3), *Spirale aperta* (90 SC 8), *Doppia spirale* (94 SC 1), *Spirale* (94 SC 2), *Spirale aperta* (98 SC 3), *Torre a spirale* (99 SC 6), *Torre a spirale* (99 SC 5), *Spirale* (00 SC 3).

²²² Die Verbindung wird auch vom Künstler bestätigt, der kurz auf die Trajanssäule verweist, vgl. Pomodoro Scritti 2000, S. 288.

progressiven Projekten der Neuzeit²²³. Die schlanke Form des Entwurfs zu einem Spiralturm von Étienne-Louis Boullée (Abb. 44) kommt *Novecento* nahe. Jedoch ist seine Umrissform zu geschlossen, um als direktes Vorbild für Pomodoro zu dienen. Auch ist der zwölfmal gewundene Entwurf Boullées bedeutend feinteiliger. Die gestufte, eingeschnittene Umrissform und die Anzahl der Spiraldrehungen weisen auf Vorbilder viel späterer Spiraltürme hin wie z. B. das Minarett der Großen Moschee in Samarra/Irak aus dem 9. Jahrhundert v. Chr. (Abb. 45). Als vergleichbares, prägnantes Gliederungsmerkmal führt in sechs Windungen eine leicht ansteigende externe Treppe, die sich kontinuierlich verengt, von einem quadratischen Podest zu einer kleinen runden Plattform an der Spitze des Minaretts.

Sollte der Spiralturm Boullées funktionell ein Leuchtfeuer beherbergen, dient das Minarett als Ort der Meditation und der spirituellen Reise in die Höhe zu Gott. Dies entspricht einer Vorstellung des Okzidents, in der der Weg nach oben zu einem hohen Ziel in einer aufsteigenden Spirale „als symbolische Chiffre des Fortschritts“ verbildlicht ist, beispielsweise in der mittelalterlichen Buchmalerei oder auch im Denkmalentwurf Obrists.²²⁴ Pomodoros Ansatzpunkt ist weder funktionell noch sakral: Ihm geht es vielmehr um die Darstellung der „storia degli uomini“²²⁵ in den „rilievi emblematici“ mit ihren „simboli-segni astratti“.²²⁶ Das Reliefband zeigt eine ansteigende „Geschichte“ aus verschiedenartigen, mit Unterbrechungen fortlaufenden Zeichen, die sich dann in einer Höhe von ca. 20 Metern dem Blick des Betrachters entziehen und in Himmel aufzulösen scheinen.

Diese „Menschheitsgeschichte“ stellt sich als positiv und fortschrittlich dar ohne jedoch den radikal dynamischen Gestus der Spiraltürme Obrists oder Tatlins aufzugreifen. Auch ist die Progression der Windungen selbst viel verhaltener als die der oben schon erwähnten zweidimensional angelegten Spiralen der Künstler Mario Merz und Hannsjörg Voth. Obwohl auch Pomodoro mit destabilisierenden Mitteln wie dem recht auffälligen „vuoto minimo“, dem leeren Zwischenraum zwischen dem Band, arbeitet, stellt sich sein Fortschritt als

²²³ Hier sind vor allem der Entwurf eines Spiralturms Étienne-Louis Boullée zu nennen, später folgen das Modell des Denkmals der Arbeit (1894) von Auguste Rodin, der Entwurf zu einem Denkmal (um 1898-1900, Museum für Gestaltung, Zürich) von Hermann Obrist und das berühmte Modell des Monuments für die Dritte Internationale (1919-1921) von Tatlin. Auch der von Pomodoro hoch geschätzte Bildhauer Constantin Brancusi plante „einen Turm in Form einer Spirale, die sich derart in den Himmel erhöhe, dass der Blick derer, die sie anschauten, sich in der Luft, im Licht verlieren [...] würde“ (zit. nach: Brancusi Bach 1987, S. 86).

²²⁴ Vgl. Denkmal Zeichen 1989, S. 61.

²²⁵ Dt. „Geschichte der Menschheit“. – Mit dieser Formulierung führt unwidersprochen Francesco Leonetti dieses Projekt ein. Wenig später spricht Pomodoro selbst vom „grande riferimento al passaggio del millennio“ (dt. „großer Bezug auf den Jahrtausendwechsel“), vgl. Pomodoro Scritti 2000, S. 288.

²²⁶ Ebenda, S. 288, dt. „emblematischen Reliefs“ und „abstrakten Symbolzeichen“.

„progresso continuo, che è insieme di uguaglianza e di elevamento“ dar,²²⁷ also als ein in die Höhe gerichtetes kontinuierliches, ausgewogenes Fortschreiten.

Pomodoro verarbeitet in den untersuchten Werken mit Spiralförmigen Themen, die sowohl technischen Fortschritt, als auch symbolische Gehalte und Geschichte verarbeiten. Die auf dem Boden liegende Spirale der *Lunghe tracce concentriche* verweist auf eine Erneuerung des Lebens, die Spiraltürme auf einen fortschrittlichen Weg in die Höhe. Die Form bleibt jedoch nicht ungebrochen. Die Spirale wird fragmentiert oder durch Hohlräume destabilisiert. Zusätzlich wird durch die durchgehende Verwendung von zeichnerischen Texturen eine verborgene Erzählung assoziiert wie in *Novecento*. Zudem wird in Werken wie *Il cercatore oscillante* der Einfluss moderner Technik spürbar. Durch diese Mittel ist der ursprüngliche symbolische Gehalt der Form nur schwer zu rezipieren. So erhalten die Werke allerdings auch einen weiteren Bezug zur Geschichte und Moderne, und sind deshalb nicht nur als überkommene Chiffren einer unverständlichen antiken Kultur zu verstehen, sondern auch als Ausdruck einer Modernität, die ihre Wurzeln in der Geschichte hat.

3.9 *Scudi* und *Scettri* – Hoheitszeichen und Wehrbereitschaft

Die *Scettri* und die wegen der intensiven Auseinandersetzung mit dem Sepiaschulp eng mit ihnen verbundenen *Scudi* werden in der Sekundärliteratur häufig abgebildet, aber kaum besprochen. Die Literatur konzentriert sich in einem Absatz von Renato Barilli im Ausstellungskatalog in Cesena von 1995.²²⁸ Das offensichtliche Desinteresse der Kritik mag daran liegen, dass diese Gruppe von Plastiken die Erwartungshaltung weder nach einem geometrischen Grundkörper noch nach einem, mit den für Pomodoro typischen, mit seinen charakteristischen Texturen überzogenen, Reliefs erfüllen. Die in ihnen fast singuläre Formensprache entwickelt sich allerdings stimmig aus seinem bisherigen Werk: Die *Scettri* sind dem Stil der achtziger Jahre angepasste, mit der „Osso-di-seppia“-Technik entstandenen Sepiagussstücke. Die *Scudi* bilden mit ihrer stark strukturierten Wellenstruktur deren Unterlage. Pomodoro aktualisiert damit ein Prinzip, das er schon in den Reliefs zu Beginn der fünfziger Jahre anwendet, wo er Sepiagussstücke auf Metallnetze oder grobe Jute setzt.

²²⁷ Dt. „kontinuierlicher Progress, der aus einer gemeinsamen Gleichheit und Erhebung besteht“. Pomodoro Scritti 2000, S. 288.

²²⁸ Renato Barilli: „Arnaldo Pomodoro dalla materia all'antimateria“. in: Pomodoro Cesena 1995, (+best). siehe besonders S. 11-12.

Die ersten Formen eines *Scudo*²²⁹ finden sich in den *Guscio-Bozzetti*²³⁰, die 1986/87 kurz vor den ersten *Scettri* entstanden. Zwei aufrecht gegeneinander gestellte Schalen sind mit Zeichenformationen belegt, die abstrakte Bilder sein könnten. Erscheint die Grundform der „Schale“ zuerst als naturgetreuer Abdruck eines Sepiaschulps, wird schnell ersichtlich, dass die Lamellenstruktur graphisch bearbeitet, und die auslaufenden Ränder hin zu einer idealen ovoiden Form bereinigt sind. Die unterschiedlichen „Zeichen“ sind aus einem separaten Arbeitsschritt der „Osso-di-seppia“-Technik entwickelt. In *Guscio I (A)* (86-87 PS 1) erzeugen beispielsweise die nach oben sich verbreiternden Grate eine leichte Aufwärtsbewegung der Formation, die von waagrecht verschachtelten Keilelementen zurückgehalten wird. Eingesetzte kleinere Kugelformen lockern die Härte der Linienführungen auf. Bestimmend für das Zeichen von *Guscio I (B)* (86-87 PS 2) ist eine blitzähnliche Verschlingung der Linie im oberen Bereich. In ihrer Gesamtgestalt könnten sie in ihrer aufrechten Haltung, den kantigen Zeichen und dem verteidigungsbereiten Zusammenschluss als pars pro toto für schildbewehrte Wächterfiguren stehen. 1991 wirken sie, als *Scudo* an eine Stahlhalterung montiert, wie ein Wappenschild, das aus dem adlig-ritterlichen Bereich stammen könnte.

Entsprechen die Maße der *Gusci* noch den natürlichen des Sepiaschulps, der bis zu 30 cm lang sein kann, sind die der im Anschluss entstandenen Serie der *Scudi*²³¹ mit ihrer Höhe von 252 Zentimetern ins Monumentale vergrößert. Je nach Ausstellungssituation werden diese „Schilde“ mit oder ohne kleines Podest vor eine Wand oder einzeln bzw. mit den Rückseiten gegeneinander, frei in den Raum gestellt. Die Gestaltung ihrer Zeichen hat Pomodoro in den *Gusci* vorbereitet und in drei Werken²³² fast wörtlich übernommen, wobei er Proportionen durch Wegnahme von einzelnen Linien und Keilen angeglichen und vereinfacht hat. Für diese Serie entwickelt er auch neue Zeichen: Das von *Scudo V* (87-88 SC 12) übernommene stellt sich mit seinen Verflechtungen, Überkreuzungen und integrierten Grundformen wie Halbkugel und Dreiecken als kompliziert und unübersichtlich dar. Die geknickte Linienführung und die auslaufenden Spitzen vermitteln eine unterschwellige Aggressivität. Von fast

²²⁹ Die hier als *Scudi* behandelten Werke sind: *Guscio I* (86-87 PS 1), *Guscio I* (86-87 PS 2), *Guscio II* (86-87 PS 3), *Scudo I* (87-88 SC 8), *Scudo II* (87-88 SC 9), *Scudo III* (87-88 SC 10), *Scudo IV* (87-88 SC 11), *Scudo V* (87-88 SC 12), *Scudo VI* (87-88 SC 13), *Scudo VII* (87-88 SC 14), *Scudo VIII* (87-88 SC 15), *Scudo I* (91 PS 1), *Scudo II* (91 PS 2), *Scudo III* (91 PS 3), *Scudo IV* (91 PS 4). – „guscio“: dt. „Schale, Panzer“; „scudo“ dt. „Schild“, aber auch „Wappen“. – Einen Sonderfall bilden die *Rive del Mare* (87-88 SC 16, vgl. Werkverzeichnis).

²³⁰ Diese sind *Guscio I (A)* (86-87 PS 1) und *Guscio I (B)* 86-87 PS 2. Beide zusammen bilden die Doppelplastik *Guscio II* (86-87 PS 3).

²³¹ Diese sind: *Scudo I* (87-88 SC 8), *Scudo II* (87-88 SC 9), *Scudo III* (87-88 SC 10), *Scudo IV* (87-88 SC 11), *Scudo V* (87-88 SC 12), *Scudo VI* (87-88 SC 13), *Scudo VII* (87-88 SC 14), *Scudo VIII* (87-88 SC 15).

²³² Vgl. *Scudo I & II* (87-88 SC 9 & 10) mit *Guscio I* (86-87 PS 2) und *Scudo IV* (87-88 SC 11) mit *Guscio I* (86-87 PS 1, Schale auf der linken Abbildung).

majestätischer Einfachheit hingegen sind die Varianten der langgestreckten Dreiecke auf den *Scudi VI-VIII* (87-88 SC 13-15). Ihr künstlerisches Konzept vom lebendigen Kontrast der geometrischen Formen auf einer organisch strukturierten klaren Grundform tritt hier deutlicher hervor als in den *Scudi I-III*. Der schlanke Dreieckskeil von *Scudo VI* ist mittig auf einen breiteren gesetzt, den er überragt. Beide bilden so eine aufstrebende Gestalt, die man als einen stark abstrahierten Vogel oder ein geflügeltes Wesen deuten könnte. Für *Scudo VII* verkürzt Pomodoro den aufgelegten Keil zu einem z. B. als Kopf zu lesenden Block. So wird die Aufwärtsbewegung zurückgenommen und gleichzeitig die Assoziation zu einer auf ein Dreieck reduzierte menschliche Figur ermöglicht. Die Flankierung des zentralen Keils von *Scudo VIII* könnte eine Reminiszenz an Werke der späten fünfziger Jahre sein. In Reliefs wie *Apparizione 1 & 2* (57-58 RI 1 & 2) werden Metallflächen vergleichbar in verstreute Metalldrähte eingebettet. Wurden sie dort allerdings angewendet, um das gewölbte Metall in einen Schwebestand zu versetzen, schaffen sie hier eine ungeklärte Zone, die sich unorganisch zwischen die Lamellenstruktur und die klar definierte Pfeilform schiebt und so ein beunruhigendes Moment in die Komposition hineinbringt.

Die Plastiken der *Scudi*-Gruppe verbinden hier zum ersten Mal²³³ in Pomodoros Werk real aus der Natur entnommene Strukturen mit aus komplex-linearen Schriftzeichen gebildeten oder aus wenigen geometrischen Grundformen komponierten Zeichen. Die *Scudi* erhalten so die Aura eines Wappenschildes, auf den der italienische Titel anspielt. Doch bieten diese Plastiken noch weitere Lesarten: Sind historische Schilde meist vielförmig, von rechteckig bis oval, nähern sich die *Scudi* einer anthropomorphen Form. Der Umriss eines aufrecht gestellten Sepiaschulps weist Ähnlichkeit mit der schemenhaft verhüllten menschlichen Gestalt auf.²³⁴ Die obere abgerundete Spitze begrenzt den Kopf, die Ausbuchtungen im oberen Drittel definieren die Breite der Schultern, bevor die Form unten einen Fußbereich bildet. In den *Scudi* scheint der Schildträger selbst mit seinem Schutz und Signum als Hoheitszeichen zu verschmelzen.

²³³ In jüngster Zeit findet sich dieses Prinzip in Reliefs, die mit noch eindeutiger schriftartigen Zeichen belegt sind (vgl. *Rilievo I-VII*, 97 RI 1-7). Hier sind die Wellenstrukturen noch künstlerisch akzentuierter bearbeitet, um den Lamellen einen härteren Kontrast zu geben.

²³⁴ Zum ersten Mal arbeitet Pomodoro mit dieser Übereinstimmung von Sepiaschalenform und menschlicher Figur in den Kostümen der Opernproduktion „Alceste“ von Chr. W. Gluck für das Teatro Margherita in Genua, (Premiere: 26.2.1987): Die Darsteller tragen Gewänder mit der Wellenmusterung des Sepiaschulps. Je nach Spielsituation bedecken sie sich schützend mit lamellierten Schalen-Schildern, die ihnen Schutz vor einem tragischen Schicksal geben soll. Hauptpersonen wie Alceste tragen eine gekürzte, mit auf den Brustbereich beschränkten Zeichen versehene Schale als Harnisch (vgl. Abb. 46).

Nimmt man nun das auf den Schild gesetzte Zeichen für sich, befestigt es auf einen mit Sockel versehenen Stab, ergibt sich die Grundform der *Scettri*.²³⁵ Die in den *Scudi* graphisch angelegten Zeichen werden vereinfachend konzentriert und den statischen Erfordernissen einer aufrechten Aufhängung ohne Unterlage angepasst. Als Übergang ergänzt Pomodoro häufig zwischen Stab und Zeichen kleine stereometrische Grundformen wie Pyramide oder Kugel. Ein leicht nach links in die Diagonale versetzter Pfeil des *Scettro I* (87-88 SC 2) mit angeschrägter, in sich geknickter Dreiecksspitze wird von mehreren Zeichen flankiert. In einen am linken Rand der Spitze angebrachten Keil fährt ein angespitzter Winkel hinein, der sich rechts in drei vom Dreieck auslaufenden Spitzen verfängt. Ähnliche parallel zur Dreiecksunterkante verlaufende Formationen unterlegen den Schaft des Pfeils, an dessen linker Seite ein blitzartig geknickter, sich nach oben zuspitzender Stab auf die Dreiecksspitze des Pfeils zustößt. Dieses Zeichen findet schon in *Scudo II* (87-88 SC 9) Verwendung. Auf ähnliche Art übernimmt Pomodoro auch weitere Zeichen der *Scudi* für seine *Scettri*. In *Scettro III* (87-88 SC 4 & 5) zitiert er beispielsweise wörtlich, wenn auch etwas vergrößert, das Zeichen vom *Scudo V* (87-88 SC 12). Weniger offensichtlich ist hingegen die Übernahme derer von *Scudo III* (87-88 SC 10) in *Scettro IV* (87-88 SC 6), da sie etwas modifiziert wurden.

Einzig *Scettro II* (87-88 SC 3) und *Scettro V* (87-88 SC 7) übernehmen keine Vorlagen aus einem *Scudo*. Den gedrungenen zugespitzten Stab mit Dreiecksgrundriss von *Scettro II* durchstößt ein einfach gehaltenes Zeichen aus einer mit Lamellenstrukturen versehenen, scharfkantigen ellipsoiden Platte. Oberhalb des Berührungspunktes perforiert ein flach angesetzter, mit mehreren Spitzen flankierter Keil dieses Oval und setzt sich auf der anderen Seite unter ihm fort. Die nach unten gerichteten Spitzen durchdringen es ebenfalls in Richtung Boden. So entsteht eine übersichtliche Komposition, die sowohl Würde als auch aggressive Härte ausstrahlen kann. Auf ein Denkmal für Kriegsgefallene gesetzt (vgl. 97 SC 10) kann das Zeichen mit seiner schneidenden Schärfe an die Leiden der Kriegsgefallenen gemahnen und mit seiner entfernten Kreuzform auf die christliche Erlösungshoffnung verweisen.

Die *Scettri* als Raumzeichen stehen singulär im Werk Pomodoros da. Zwar sieht Renato Barilli sie schon in dem Werk *Croce* von 1955 (55 SC 1) vorgebildet, jedoch ist diese Verbindung nur insofern zutreffend wie auch *Croce* sehr linear mit Strichen gebildet ist, an denen graphisch anmutende, sehr kleinteilige Elemente wie Pfeilspitzen, weitere Stäbchen oder auch Kugelformen gesetzt sind. Unterschiedlich ist der wie an einem quadratischen

²³⁵ In diesem Abschnitt werden als *Scettri* behandelt: *Fregio – Scettro* (87-88 SC 1), *Scettro I piccolo* (87-91 SC 1), *Scettro I* (87-88 SC 2), *Scettro II* (87-88 SC 3), *Scettro III* (87-88 SC 4), *Scettro IV* (87-88 SC 17), *Scettro III* (87-88 SC 5), *Scettro IV* (87-88 SC 6), *Scettro V* (87-88 SC 7), *Intervento per il „Monumento ai Caduti delle guerre“* (97 SC 10). – Für diese Gruppe steht auch ein Modell zur Verfügung, dass als *Gli Scettri* (87-88 PR 1) Werkstatus erhalten hat. – „scettro“: dt. „Zepter“.

Raster ausgerichtete Aufbau des *Croce*. Die großflächiger gebildeten Zeichen der *Scettri* sind freier und können auch komplizierte Zickzackformationen²³⁶ bilden.

Wie oben beschrieben, verweisen die *Scettri* nicht nur auf mögliche archaisch-antike Affinitäten, sondern auch auf Formen der jetztzeitlichen Technologie: Giovanni Carandente bezeichnet Pomodoros *Scettri* nicht zu Unrecht als „antenne del futuro“²³⁷, denn neben einer formalen Ähnlichkeit zeigen sie technische Perfektion unter häufiger Benutzung von geometrischen Grundformen. Die hoch in die Luft ragenden Zeichen können durchaus als Antennen gelesen werden, eine Thematik, die schon in Pomodoros *Radar* anzutreffen ist, bei zeitgenössischen Künstlern allerdings weniger.²³⁸

Der Verweis auf Hoheitszeichen wie Zepter und Schild sowie die unsymmetrische Komposition der Zeichen auf langen Stäben geben den *Scettri* eine geheimnisvolle Aura, die trotz grundsätzlicher Ähnlichkeiten keine Parallele zu technischen Instrumenten hat. Wegen ihrer Größe und dem langen Stab werden sie allerdings kaum als „Zepter“ rezipiert werden, eher als hochverehrte römische Feldzeichen, die zwecks besserer Sichtbarkeit auf langen Stöcken präsentiert wurden. Auch Beutestücke als Siegeszeichen wurden so zur Schau gestellt. Ebenso dienen sie als Zeichen für die Zugehörigkeit zu einer Gruppe, zu einer meist militärischen Einheit. Diese einigende Funktion hatten sie schon als Wappenzeichen auf den *Scudi*.

3.10 *Forme del mito* – Theater in der Skulptur

Schon für die Arbeiten des Frühwerks lässt sich feststellen, dass die Entwürfe fürs Theater dem Künstler eine Souveränität in der Behandlung des plastischen Materials verschaffen, die ihm wichtige Impulse für seine Plastiken geben. Die Bühnenarbeit wird auch später eine wichtige Inspirationsquelle bleiben.

²³⁶ Die an Blitze erinnernde Linienführung beispielsweise in *Scettro I* (87-88 SC 2) könnte ein Verweis auf den „Aquila“ in mehreren römischen Feldzeichen sein. Eine Adlerfigur hält dort Blitzstrahle als Attribut Jupiters in seinen Krallen.

²³⁷ „Antennen der Zukunft“, vgl. Giovanni Carandente, in: Biennale Venezia 1988, S. 57.

²³⁸ Nur wenige Künstler haben sich bisher von antennenartigen Formen inspirieren lassen, d. h. von gitterartigen Strukturen, die auf lange Stäbe gesetzt werden. Ein neueres Beispiel ist z. B. die Installation von Ilya Kabakov von 1997: „Blickst Du hinauf und liest die Worte....“ für die Skulpturen-Projekte in Münster (Stahl, H: 1500 cm, Schriftfeld: 1445 x 1130 cm), der allerdings im Unterschied zu Pomodoro lesbare Schrift verwendet. – Häufiger sind in der Kunst des 20. Jahrhunderts allerdings Werke als abstrakte Raumzeichen in der Luft anzutreffen, deren wichtigstes Beispiel vielleicht die Windkämme („Peine del vento“, 1977, dreiteilige Skulptur versch. Abmessung, San Sebastian, Donostia Bay) Eduardo Chillidas sind.

Ein wichtiges Beispiel für eine Übernahme von für das Theater geschaffenen Formen in das plastische Werk ist die Werkgruppe *Forme del mito*²³⁹ („Formen des Mythos“). Sie basieren auf dem von Aischylos tradierten Mythos des Atriden Agamemnon,²⁴⁰ der vom Trojanischen Krieg in Begleitung der Königstochter Cassandra nach Argos heimkehrt und dort durch seine Gattin Klytaimestra unter der Mithilfe Aigisthos ermordet wird. Die Gruppe der *Forme del mito* besteht aus vier Grundkörpern, einer Pyramide, einem oben abgerundeten Kegel, einem doppelten „Radar“ und einem aufgerichteten Quader, die jeweils einer der vier Hauptfiguren zugeordnet sind.

Dem Entwurf dieser Gruppe ging eine umfangreiche Beschäftigung mit dem Atriden-Mythos und der Mythenforschung voraus. Nach Pomodoros Vorstellungen vereinigt der griechische Tragödiendichter ein Gemeinschaftswerk, weil es mit dem Material eines kollektiven Gedächtnisses arbeitet, das im „Mythos“ konserviert ist. Er repräsentiert nicht nur das menschliche Verhältnis mit der Natur und ihren Kräften, sondern illustriert auch den Übergang der Menschheit hin zur Ackerbaugesellschaft. Die Tragödie böte dem heutigen Betrachter nicht nur die Geschichte eines Volkes, sondern auch die einer Ethnie und der gesamten menschlichen Spezies.²⁴¹ Diese Interpretation fußt auf einer mitteleuropäischen, am Symbol orientierten historisch-hermeneutischen Mythenauffassung, wie man sie ausgehend von Herder bei u. a. bei Friedrich Creuzer und K. O. Müller findet. So schreibt beispielsweise K. O. Müller, dass der Mythos ein „ebenso lebensnaher wie wandelbarer Ausdruck des ganzen Volkes“²⁴² sei, mit dem sich ähnlich wie im sinnstiftenden Symbol eine „Lebensgemeinschaft die Grundprinzipien des Kosmos und der Natur“²⁴³ aneigne. Die Systematisierung der griechischen Mythologie durch die antiken Dichter war schon für Müller ein Zeugnis „für die politischen und sozialen Umwälzungen von der Sippe zum Stamm und zur Nation“.²⁴⁴ Genau diese Relationen und Prozesse referiert auch Pomodoro in seiner Stellungnahme.²⁴⁵

²³⁹ Zu ihnen gehören: *La profezia* (83 SC 8 & 9), *La macchina* (83 SC 6 & 7), *Il potere* (83 SC 2 & 3), *L'ambizione* (83 SC 4 & 5).

²⁴⁰ Im sizilianischen Dialekt: „Agamènnuni“. Es handelt sich um den ersten Teil aus der Trilogie „L'Orestea di Gibellina“, eine Bearbeitung Emilio Isgròs nach Aischylos, die in drei aufeinanderfolgenden Jahren auf dem Ruinenfeld von Gibellina in Sizilien von 1983 bis 1985 aufgeführt wurde. Abbildungen und Kommentare: Siehe Cantù 2002, S. 24-41.

²⁴¹ Vgl. Arnaldo Pomodoro: „L'Orestea di Gibellina – ‚Ho creato anche una macchina che cammina‘“, in: *Corriere della Sera*, Milano, 21.5.1983.

²⁴² Vgl. K. O. Müller: „Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie“, Faksimile Darmstadt 1970, zit. nach Reinwald Mythos 1991, S. 77.

²⁴³ Ebenda.

²⁴⁴ Ebenda.

²⁴⁵ Pomodoro kennt diese Passage von K. O. Müller vermutlich nicht, jedoch ist die von Müller repräsentierte Strömung in seinem Denken im Gegensatz zu z. B. strukturalistischen oder psychoanalytischen Deutungen

Die Entscheidung für die Verwendung tragbarer Kästen geht allerdings nicht nur auf eine allgemeine Reflexion über den griechischen Mythos zurück, sondern spiegelt auch die Präsenz des Ortes wider: Pomodoros Interesse für in der Region Sizilien noch heute zu findende archaisch anmutende Riten oder für in katholischen Prozessionen getragene Bilder fließt in die Inszenierung ein. Für ihn klingen in diesen Volkstraditionen noch heute mythische Elemente an. Deshalb wählt er als Kostüme die Bekleidung der Landbevölkerung und verzichtet auf in die griechische Antikeweisende Elemente.

Die *Forme del mito* sind den vier Hauptfiguren der Tragödie zugeordnet, die sich durch stereotype, unveränderliche Charaktereigenschaften auszeichnen: Klytaimestra, Agamemnon, Cassandra und Aigisthos. Pomodoro ordnet jedem Handlungsträger ein Symbol in Form eines überlebensgroßen Gehäuses zu, in dem die Schauspieler wie in einer Prozession von mehreren Trägern geschultert auf die Bühne getragen werden (Abb. 47). Zuerst sind sie für das Publikum unsichtbar, bis sie durch eine Tür auftreten. Im späteren Verlauf dienen die Gehäuse als „casse di risonanza“ („Resonanzkörper“),²⁴⁶ die den agierenden Figuren lokalen Anhaltspunkt und dramatischen Akzent geben. Sie sollen die den Figuren zugeordneten Charaktereigenschaften und Funktionen verbildlichen, die im Titel anklingen: Ehrgeiz, Macht, Prophezeiung und Instrument.

Der Figur des Agamemnon ist die Eigenschaft der Macht zugeordnet (*Il potere* 83 SC 2, „Die Macht“), die durch die Form einer Pyramide dargestellt ist, einem seit der ägyptischen Kultur den Herrschern zugeordneten Symbol. Die Pyramidenspitze, die das Ziel höchsten Strebens des Geistes versinnbildlicht,²⁴⁷ ist mit einer Platte besetzt, die wie eine Krone erscheint. Durch Anbringung dieser Form wird die Bedeutung des machtorientierten Herrschers über die eines weisen Lenkers gesetzt.

Die Figur der Klytaimestra tritt in einer nach oben abgerundeten Kegelform auf, die den Titel *L'ambizione* (83 SC 4, „Ehrgeiz“) trägt. Im Drama hat sie einen durchaus zwiespältigen Charakter. Einerseits schmerzt sie der Opfertod der Tochter, andererseits erweist sie sich ihrem Mann gegenüber als Täterin, den sie verrät und tötet. Diese Eigenschaften lassen sich mit der Form ihres Gehäuses assoziieren. Eine runde Form steht für die Frau und fühlende Mutter, deren Äußeres aber kühl und wenig behütend bleibt. Ihr Ehrgeiz wird durch

präsent durch die Vermittlung der Werke Hegels, der in seinen Vorlesungen zur Ästhetik eine ähnliche Symbol- und Mythenauffassung teilt, oder auch Karl Marx', der in seiner „Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie“ diese Vorstellungen von Hegel übernimmt. – Mit beiden Autoren hat der Künstler sich auch im Austausch mit seinen Freunden beschäftigt.

²⁴⁶ „Simboli“ und „Casse di risonanza“ sind von Pomodoro verwendete Ausdrücke, vgl. Cantù 2002, S. 26.

²⁴⁷ Vgl. Lexikon Symbolik 1986, S. 145.

die sich nach oben zuspitzende Form symbolisiert. Mit den strahlen- und tragflächenähnlichen Keilformen erscheint das Gehäuse wie eine stilisierte Raumkapsel oder eine Rakete.

Ihr Werkzeug ist Aigisthos (*La macchina* 83 SC 6, „Die Maschine), dessen Gehäuse durch einen mehrmals gestuften und mit massiven Keilzeichen versehenen Quader gebildet wird. In der Tragödie eine unprofilierte Figur, scheint sich dieser Charakter in der blockhaften, statisch wirkenden Form seines Gehäuses widerzuspiegeln.

Die doppelt konkave Plastik der Seherin Cassandra (*La profezia* 83 SC 8, „Die Prophezeiung“) weist durch ihre Antennenform auf ihre Fähigkeit hin, den Willen der Götter empfangen zu können (vgl. auch Kap. 3.6). Die Rundung verdeutlicht nicht nur die Seherfunktion Kassandras, sondern auch ihre Verlassenheit und Schutzlosigkeit als Geisel. Das Gehäuse dient der Schauspielerin wie eine Klagemauer, zu der sie sich während ihres Spiels hinwendet (vgl. Abb. 48).

Zur Verbildlichung der antiken Tragödie wählt Pomodoro in den *Forme del mito* geometrische Festkörper wie die Pyramide, deren leicht modifizierte Form symbolisch konnotiert ist. Daneben stellt er an moderne technische Geräte erinnernde Formen wie Raumkapseln oder Antennen, die kaum symbolgeladen sind. Die Plastiken sind in ihrem einfachen Aufbau vom Betrachter als Hinweise auf unterschiedliche Charaktere schnell erfassbar. Mit Hilfe von Erläuterungen lassen sich zusätzliche Bedeutungszusammenhänge erschließen, die über den ursprünglichen Kontext des theatralischen Textes hinausweisen.

3.11 *Piramidi* und zerteilte Dreieckskörper – Dynamisierung des Körpervolumens

Die Beschäftigung mit der Pyramiden- und Tetraedergrundform setzt in Pomodoros Werk relativ spät am Anfang der siebziger Jahre ein. Neben eher architektonischen Arbeiten²⁴⁸ entste-

²⁴⁸ Ungewöhnlich in Form und Material ist das nicht ausgeführte architektonische Projekt Pomodoros, das mit Laserlicht in den Himmel geschrieben werden sollte: Die *Piramide della mente* (86 PR 2) sollte aus den Ecken einer Pyramidenform aus verschiedenfarbigem Licht über einer Straßenkreuzung die Kanten einer Pyramide zeichnen, die sich spiegelverkehrt in den Himmel hinein ins Unendliche verdoppeln würde. Im Modell ist diese Spiegelung nicht vorgesehen, denn der durch Bronzestäbe angedeutete Verlauf des Laserlichtes hört hier an deren Spitze auf. 1989 wurde diese Idee als *Piramide di luce* in der Aufführung „La passione di Cleopatra“ von Ahmad Shawqi wieder aufgenommen. In Abbildungen der Theateraufführung (vgl. z. B. Abb. Pomodoro Cantù 2003, S. 49) ist deutlich die Verdoppelung der Pyramidenform zu sehen, die auch mit modernsten technischen Mitteln nicht unterdrückt werden kann. Hier steht die Pyramide in ihrem ursprünglichen Zusammenhang der Machtrepräsentation im Alten Ägypten, die, wie das Scheitern der Titelfigur Cleopatra zeigt, nicht mehr in unvergänglichem Stein oder Bronze ausgeführt werden kann, sondern in einer flüchtigen Lichtinstallation. Jedoch sollte die ursprüngliche *Piramide della mente*, wie der Titel schon ausdrückt, nicht vorrangig Machtstreben versinnbildlichen. In diesem Projekt für die kalifornische Wissens- und Forschungsfabrik Cojote Valley (Palo Alto, Silicon Valley) geht es Pomodoro um die Multiplizierung einer Würdeformel und eines Symbols für höchstes Wissen („la mente“ = dt. „Gehirn, Geist und Verstand „). – Direkte Pa-

hen Werke, in denen er die noch intakten Grundformen bearbeitet und so zu Ergebnissen kommt, die mit Werken aus anderen stereometrischen Grundkörpern wie beispielsweise dem Quader zu vergleichen sind. Zerschneidet er aber den Körper, setzt ihn neu zusammen, schafft er Plastiken mit ungewöhnlicher Spannung und Dynamik. Die Werke, die er ohne regelrechte Zerteilungen des statischen Grundkörpers schafft, folgen einem schon häufig beobachteten Muster: Die Außenhaut wird aufgeschlitzt, so dass die Binnentexturen sichtbar werden²⁴⁹ oder die Pyramidenform wird mit Zeichentexturen überzogen.²⁵⁰

Wie schon in den *Forme del mito* beobachtet, wählt Pomodoro für Agamemnon eine steile Pyramidenform, die der transportierten Person Charaktereigenschaften wie Hochmut und Arroganz zuordnen kann. Abgeschlossen wird deren Spitze mit einer scharfen Platte, die sowohl als Krone als auch als Hiebwappe²⁵¹ lesbar ist. Diese Verfremdung bricht die Pathosformel der Pyramide in ihrer Symbolkraft als Verkörperung höchster Werte wie den der Weisheit.

Die Unmöglichkeit einer überzeugenden Macht- und Hoheitspräsentation scheint Pomodoro bewusst zu sein, wenn er die unzerteilte Pyramidenform nur zu ausgewählten Anlässen wie der Darstellung von alten mythischen Figuren verwendet, um sie durch Attribute in ihrer Aussagekraft zu brechen. Noch mehr als eine durch Traditionen und Sehgewohnheiten transportierte symbolische Bedeutung interessiert ihn die Eigendynamik und Ausdrucksfähigkeit der Form selbst, die er als Ausgangsmaterial für in Bewegung versetzte Plastiken nimmt.

Die Grundform sowohl von *Uccello* („Vogel“) als auch von *Colpo d'ala* („Flügel-schlag“) ist ein aus dem Zentrum gerückter, auf die Spitze gestellter Tetraeder mit verlänger-

parallelen in der Kunst des 20. Jahrhunderts hat diese Schöpfung vielleicht in der später ebenfalls in Kalifornien (Landmark Square, Long Beach, USA) entstandenen Installation „Lumière“ (1991) von Eric Orr, der aus Xenon-Leuchten drei Kilometer lange Strahlen in den Himmel schickt, die eine schlanke Lichtpyramide bilden (vgl. Abb. und Text in Lucie-Smith 1997, S. 127, Abb. S. 124).

Weitere in dieser Arbeit nicht behandelte Pyramiden-/Tetraeder oder Dreiecksformen sind *Bozzetto per Scultura* (77 PS 2), in dem ein plastischer Kern locker von dreieckigen „Dachflächen“ belegt wird, ähnlich wie die „Zeltwände“ der *Tenda fortitizio*, 75-80 PR 1); oder der *Bozzetto* (90 PS 4), der eigentlich eine Blitzform zeigt. – Ich gehe auch nicht weiter auf viele Kleinplastiken mit dem Titel *Piramide* ein, die aufgestellte breite Dreiecke sind: *Scultura piramidale triangolo* (82 PS 1), *Piramide* (85 PS 5), *Piramide* (86 PS 2), *Triangolo* (99 PS 4), *Triangolo* (99 PS 5), *Piramide* (99 PS 6).

²⁴⁹ Dies trifft bezüglich eines intakten Umrisses nur auf die folgenden drei Pyramidenformen zu: *Piramide* (87 SC 3), *Piramide* (98 SC 7) & *Piramide* (99 PS 7).

²⁵⁰ Dies sind zuerst die ausgereiften Studien *Piramide* (72 PS 1) & *Bozzetto Piramide* (74-75 PS 2). – Auch die im Zusammenhang mit der Bühnenarbeit besprochenen *Il potere* (83 SC 3) und *Il potere* (83 SC 2) gehören zu diesem Typ, allerdings wird hier die Form mit einer Platte bekrönt.

²⁵¹ In diesem Fall scheint die Pyramide den Einwirkungen eines scharfen Instruments ausgesetzt zu sein. In der Plastik *Chiodo* (83 SC 1) wird eine an ihrer Spitze waagerecht an einer Wand befestigten Pyramide selbst zu einem verletzenden Werkzeug, das scharfkantig und mit verhalten aggressiven Keilornamenten versehen aus der Wand herausragt. In der Montage auf eine Kreuzform für die St. Peter's Church in New York (vgl. Abbildung in: Pomodoro Hunter 1995, S. 117) wird die Pyramidenform zu einer abstrakt-embematischen Darstellung des Corpus.

ten „Flügeln“. In beiden Plastiken mit den zugehörigen Studien und Varianten sucht Pomodoro nach Lösungen für eine in starke Bewegung versetzte statische Grundform.

Der plastische Körper von *Uccello*²⁵² ist noch geschlossen. Trotzdem wirkt er bewegt, was Pomodoro durch mehrere Eingriffe in die Tetraederform erreicht: Er zieht jeweils eine Seite so in die Länge, dass sich die Dreieckskörper zu langen, leicht wirkenden „Flügeln“ wandeln. Labil wie in einer Kippbewegung steht das Werk auf der Spitze. Um ein Umkippen der Plastik zu vermeiden, richtet Pomodoro sie an den Flügelspitzen auf, sodass die plastische Energie in den Raum hinein in die Höhe geleitet wird. Er führt die Idee des Vogels auf eines seiner essentiellen Merkmale zurück: auf die Flügel, die dem Vogel die Fähigkeit des Fliegens verleihen. Weitere Details wie Kopf, Füße oder auch nur ein klar definierter Körper fehlen in diesen Plastiken gänzlich.

Pomodoro hat diese Plastiken Constantin Brancusi gewidmet, der sich in der fruchtbarsten Zeit seines Schaffens intensiv mit dem Vogel-Thema auseinander setzte. Werke wie „Măiastră“ (ab 1910), „L'Oiseau d'or“ (ab 1919) oder „L'Oiseau dans l'Espace“ (ab 1922) sind zu Hauptwerken der Skulptur des 20. Jahrhunderts geworden. Neben der hochglänzenden Politur zeichnen die runden, in organischen Formen gestalteten Plastiken als herausragende Eigenschaft ein kraftvolles Streben in die Höhen des sie umgebenden Raumes aus. Dies sind Kennzeichen, die sich in weniger dynamischer Ausprägung auch in den geometrisierten *Uccello*-Plastiken Pomodoros wiederfinden lassen.

In *Colpo d'ala*²⁵³ bezieht sich Pomodoro auf einen weiteren Meister der Skulpturge-schichte des 20. Jahrhunderts: Er versetzt die im *Uccello* entwickelte Form so in Bewegung, dass sie an den Dynamismus des Futuristen Umberto Boccioni erinnert. Wie *Uccello* ist *Colpo d'ala a Boccioni* (81-84 SC 1, „Flügelschlag, für Boccioni“) ein langgestreckter, auf die Spitze gesetzter Tetraeder, allerdings mit entscheidenden Veränderungen: Der Schwerpunkt der in einem breiten Wasserbecken aufgestellten Skulptur wird durch Verlagerung des Auflagepunktes in Richtung Mitte versetzt und so der recht statisch wirkende rechte Winkel des *Uccello* vermieden. Dynamisiert wird die Plastik durch das komplette Trennen der Dreiecksformen an der mittleren Schnittkante und das versetzte Zusammenfügen der beiden „Flügel“. Dieses Kippmoment des namensgebenden Flügelschlags scheint die Gravität der voluminösen, an ihrer Innenseite mit massiven Keil- und Klötzchenzeichnungen versehenen „Flü-

²⁵² Die Plastiken mit geschlossen „Flügeln“ sind: *Uccello: a Brancusi* (72-74 SC 1), *Uccello: a Brancusi bozzetto I* (74 PS 5), *Uccello: a Brancusi* (81-82 SC 4), *Uccello: a Brancusi* (80-81 PS 2) – „Uccello“: dt. „Vogel“.

²⁵³ Die Plastiken mit geöffneten „Flügeln“ sind: *Colpo d'ala a Boccioni* (81-82 SC 5), *Studio per omaggio a Boccioni* (81-82 SC 6), *Colpo d'ala* (81-82 SC 7), *Colpo d'ala maquette* (80 PS 4), *Colpo d'ala a Boccioni* (81-84 SC 1), *Bozzetto* (82-83 PS 1), *Colpo d'ala* (84 SC 1).

gel“ aufzulösen und sie in die Luft zu erheben. Unterstützt wird dies durch die ständige Bewegung, welche die Reflexe der Wasseroberfläche auf der blanken Politur verursacht. In dieser Plastik erreicht Pomodoro die höchste Dynamik in der Dreiecksform, die von der Titelgebung verstärkt wird. Steht in *Uccello* der Vogel noch mit gegeneinander ruhenden Flügeln auf seiner Haltevorrichtung, hat er sie in *Colpo d'ala* zu einem ausholenden Flügelschlag geöffnet.

Den Vergleich zu Boccioni – laut Pomodoro der erste große Künstler in der Skulpturgeschichte des 20. Jahrhunderts²⁵⁴ – illustriert er in einer Zeichnung, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede des gemeinsamen Stils erläutern kann (Abb. 49): Pomodoro bezieht sich auf Boccionis berühmte Plastik „Forme uniche della continuità nello spazio“ von 1913,²⁵⁵ von der er eine paraphrasierende Skizze anfertigt und in ihr die Kraftformen Boccionis und den Dreiecksgrundriss besonders hervorhebt. Die Schritttöffnung der beiden Beine der Figur Boccionis setzt Pomodoro gleich mit den schlagenden Flügeln seiner Plastik. Eine Auflösung der Dreiecksform wie in der Skizze zu Boccioni findet sich auch in Pomodoros *Colpo d'ala* wieder: An der Oberseite werden die Flügel durch waagerechte, gegen die Dynamik der Dreieckspitzen gesetzte Einschnitte gezeichnet. Boccionis Kraftformen hingegen unterstützen das Vorwärtsschreiten der Figur und retardieren es nicht wie bei *Colpo d'ala*. Pomodoro ist sich durchaus der avantgardistischen Dynamik Boccionis bewusst und integriert sie als Hommage an den großen Künstler auch in seine Skulptur, ohne dessen Stil zu kopieren.

Noch in zwei weiteren Plastiken beschäftigt sich Pomodoro mit der Dynamisierung einer Tetraederform. Die steilen, gleichseitigen Grundkörper der beiden *Asse del movimento* (83 SC 16, „Bewegungsachse“) und *Asse del movimento II* (83-87 SC 1) sind kurz über der dreieckigen Grundfläche abgeschnitten, nach hinten auf eine Spitze weggekippt und leicht aus der Achse verschoben. Sehr instabil wird die an allen Seitenflächen mit großflächigen Schnitten versehene Dreiecksform durch ihr gleichzeitiges Streben in die Höhe und ein gegenläufiges vertikales Auseinanderbrechen. Auch hier wird der Betrachter, wie schon vorher in Plastiken wie *Uccello* oder *Colpo d'ala*, mit der Irritation seiner Sehgewohnheiten konfrontiert, denn der unten wuchtig auf seiner Basis ruhende Tetraeder ist wegen seiner breiten Basis ein sehr stabiler Körper. *Asse del movimento* wurde für einen Brunnen im Auftrag der Banca Popolare di Novara entworfen, wo sowohl die Gestaltung des Tetraeders als auch der Einsatz von flie-

²⁵⁴ „Considero Boccioni il primo grande artista nella scultura del Novecento“, in: Pomodoro *Colpo d'ala* 1988, S. 5.

²⁵⁵ „Einzigartige Formen der Kontinuität im Raum“, Bronze, 116 x 85 x 38 cm.

ßendem Wasser in der Plastik selbst von der Dynamik und der Aktivität der Bank zeugen sollte. In der heutigen Ausstellungssituation ohne das spielerische Element des Wassers drängt sich eher der Eindruck von Unsicherheit und Instabilität auf.

Die dem Andenken von Federico Fellini und Giulietta Masina gewidmete Plastik *La grande prua*,²⁵⁶ hat eine beruhigte Gestik. Kam in *Colpo d'ala* die namensgebende Geste vom Schlag eines Vogels zum Ausdruck, scheint in *La grande prua* („Der große Bug“) der Flügelschlag einer aufrecht stehenden Figur abstrahiert zu sein. In *Colpo d'ala* hatte sich Pomodoro an „Forme uniche della continuità dello spazio“ Boccionis orientiert, die sich ihrerseits eng auf die Nike von Samothrake²⁵⁷ bezog. Weder Boccioni, der die Arme der Figur auf kaum erkennbare geschwungene Volumen reduzierte, noch Pomodoro, der in seinen Bronze Flügel weder die Spannweite noch –höhe der antiken Figur übernimmt, überarbeiten paraphrasenhaft das Vorbild, sondern setzen es in die jeweils eigene Formensprache um. Wie unten (vgl. Kap. 4.5.3) noch einmal ausführlicher behandelt, sind Ähnlichkeiten zu einer flügelausbreitenden Figur wohl gewollt, auch wenn sich der Titel auf den Bug eines Schiffes bezieht.²⁵⁸

3.12 *Piccole sculture* – Informelle Preziosen und monumentale Kleinbronzen

Der größte Teil der in dem Katalogteil als *Piccole Sculture* („Kleine Skulpturen“) zusammengefassten Werke sind verworfene oder verwirklichte Studien und Maquettes, für aus stereometrischen Festkörpern hervorgehende Skulpturen mit teils monumentalen Ausmaßen. Manchmal entstehen auch nachträglich verkleinerte Varianten. Daneben finden sich innovative Arbeiten, die mehr Aufmerksamkeit verdienen, hier aber aus Platzgründen nur überblickshaft und sehr selektiv abgehandelt werden können.

Die äußeren Gründe für die Schaffung von kleinformatigen Plastiken mögen eine generelle Materialknappheit nach dem Krieg und Pomodoros Tätigkeit als Goldschmied²⁵⁹

²⁵⁶ Zu diesen Arbeiten zählen: *La grande prua* (93-94 SC 4), *La grande prua - omaggio a Federico Fellini* (93-94 SC 5), *La grande prua* (93-94 PS 2), *La grande prua* (93-94 PS 3), *La prua* (93-00 SC 1).

²⁵⁷ „La Victoire de Samothrace“, Höhe: 328 cm, Parosmarmor, rhodisch, um 190 v. Chr., Paris, Louvre; Invr.nr.: Ma 2369.

²⁵⁸ „Der große Bug“ bezieht sich in erster Linie auf einen Film Fellinis, doch ist in diesem Zusammenhang die Tatsache interessant, dass auch die geflügelte Nike in Samothrake (und in ihrer Aufstellung im Pariser Louvre) auf einem Schiffsbug steht.

²⁵⁹ Der engste Bezug zu seinen Arbeiten als Goldschmied besteht zu seinen zwölf *Piccole Sculture con pietra* (61 PS 2-13), in denen er seine vollplastischen mit informellen Ritzungen versehenen Bronze- oder Silbergüsse mit Halbedelsteinen wie Achat, Quarzit oder Turmalin kombiniert. Erst seit Mitte der neunziger Jahre sind sie in den Katalog der Skulpturen eingeordnet.

und Kunsthandwerker gewesen sein. So nutzt er das kleine Format, um besonders in den ersten Jahrzehnten improvisiert wirkende Studien herzustellen, die durch die bearbeiteten Materialien wie Ton oder der weich-poröse Sepiaschulp sehr spontan ausgeführt werden konnten. Mit diesen Techniken des direkten und unmittelbaren Eingriffs in das Material stellt er sich in die Tradition des europäischen Informel, die im Gegensatz zu späteren Künstlern der Arte Povera oder auch Joseph Beuys noch auf traditionelle, schon immer in der Skulptur verwendete Materialien zurückgreift.²⁶⁰ Kleine plastische Studien, denen Pomodoro Werkstatus verleiht und in seine Archivierung aufnimmt, finden sich erst ab 1957. Schon vorher hat er kleinformatige plastische Objekte gestaltet, doch sind die mit einer Funktion verbunden, und wurden so dem Schmuck oder den *Lavori minori* – meist Werken der angewandten Kunst wie Türgriffe, Zigarettenschachteln oder auch Medaillen – zugewiesen.

Zu den innovativsten Kleinplastiken gehören die *Piccole sculture*,²⁶¹ die aus luftigen kleinen, auf Sockel gesetzten Stelen bestehen, die aus Gussstücken der „Osso-di-seppia“-Technik bestehen. In dieser Technik schafft der Künstler nicht nur grazile oder wie fast gezeichnet wirkende Elemente für seine Reliefs Anfang der fünfziger Jahre. Aus dem Guss eines ausgehöhlten und eingekratzten Inneren eines Sepiaschulp-Sandwiches bildet er improvisiert wirkende kleine Gebilde, deren annähernd ovale Umrisse, deren Größe und Lamellenstruktur formbestimmend bleiben. Werden diese nur vorsichtig nachbearbeitet auf einen Sockel gesetzt, werden sie zu fremdartigen pflanzlichen Organismen (vgl. die baumartige *Piccola scultura*, 61 PS 15), oder zu eher mineralisch-kristallinen Strukturen (vgl. *Piccola scultura*, 61 PS 14). Mit einer einzigartigen Leichtigkeit arbeitet er, der Struktur des ungewöhnlichen Materials folgend, Rhythmen und Gesten in den weichen Sepiaschulp und schafft kleine, zart und zugleich monumental wirkende Werke. Mit ihrem sich zum Raum hin verflüchtigen Volumen und dem deswegen nicht klar zu begrenzenden Umriss erfüllen sie exemplarisch die Kriterien der „Plastik ohne Form“.²⁶² Auch die noch im Werk nachzuvollziehende Spontaneität und Expressivität der Materialbearbeitung macht sie zu exemplarischen Werken des Informel, die keine Parallelen in der Skulpturgeschichte der Nachkriegszeit haben. Diese Einzelstücke bilden einen viel zu wenig beachteten Beitrag Pomodoros zur Plastik des Informel in Europa.

²⁶⁰ Auf dieses wichtige Kriterium weist Emil Cimiotti hin, vgl. Europäische Plastik Informel 1995, S. 43.

²⁶¹ Zu dieser Gruppe zählen z. B. *Piccola scultura* (60 PS 1), *Piccola scultura* (61 PS 14), *Piccola scultura* (61 PS 15), *Piccola scultura* (61 PS 16), *Bozzetto* (65 PS 2), *Bozzetto* (65 PS 3), *Bozzetto* (65 PS 4), *Piccola scultura* (65-66 PS 1), *Piccola scultura* (66 PS 1), *Piccola scultura* (66 PS 2), *Piccola scultura* (67 PS 1), *Piccola scultura* (67 PS 2).

²⁶² Vgl. Trier Plastik Informel 1987, S. 283.

Pomodoros offensichtlicher Drang, chaotisch-kreatürlich Texturen in eine ordnende, ebenmäßige Form zu setzen, lässt sich auch in den Kleinplastiken beobachten: Es entstehen in derselben „Osso-di-seppia“-Technik Täfelchen meist aus Silber, die von einem rechteckigen rahmenden Band zusammengehalten werden.²⁶³ Obwohl der zerklüftete Umriss nun in eine geometrische Form eingepasst ist und diese Täfelchen mit Bedacht aus mehreren Gussteilen komponiert sind, haftet diesen Werken immer noch sehr viel von der Spontaneität und Prozesshaftigkeit der Sepiaschalengüsse an. Das zeigt sich besonders deutlich, wenn man die in der „Osso-di-seppia“-Technik hergestellten *Piccola scultura* (62 PS 14) mit dem *Studio per Scatola* (62 PS 13) nebeneinander stellt, dessen Reliefflächen aus einem Negativguss von Einkerbungen in einen Tongrund stammen: Sehr gut vergleichbar sind die Proportionen, die mannigfaltigen horizontalen Gliederungen und die feinteiligen senkrechten Strichelungen. Der Abguss im Ton erlaubt scharfe, wie mit dem Lineal gezogene Kanten, die der Zeichnung eine Ausrichtung an einem geometrischen Raster zu geben scheinen.²⁶⁴ Bei dem etwas kleineren Guss im Sepiaschulp werden die unregelmäßigen Lamellenbewegungen des natürlichen Materials in das Silber hinein geprägt und die Kanten der Schnitte verlieren aufgrund der Porosität des Materials und Verbrennungsvorgänge während des Gusses an Klarheit und Schärfe. Die ungewöhnliche Technik erlaubt geheimnisvoll verspielte Schöpfungen, die in der Tradition des europäischen Informel stehen, aber in jedem Detail unverkennbar Pomodoros sehr persönliche Handschrift und Materialwahl widerspiegeln. Sie machen diese Werke aus Sepiagussstücken zu seinen überzeugendsten Kleinplastiken.

Von 1957 bis etwa Mitte der sechziger Jahre entstehen Kleinplastiken,²⁶⁵ die von einem sehr freien, dem Informel verpflichteten Umgang mit dem Negativguss zeugen: Deren Texturen vermitteln häufig einen lockeren, spontanen Gestus und deren Umrissformen sind nicht geometrisch angelegt. Die erste gegossene Plastik dieses Typs ist die *Piccola scultura* von 1957 (57 PS 1), eine aus mehreren Gussbruchstücken zusammengesetzte Figur, deren

²⁶³ Zu dieser Gruppe zählen Plastiken wie z. B.: *Piccola scultura* (60 PS 2), *Piccola scultura* (60 PS 3), *Tavola del matematico* (60 PS 4), *Sculturina* (60 PS 5), *Bozzetto* (60 PS 6), *Piccola scultura* (61 PS 1), *Piccola scultura* (62 PS 14), *Scultura* (62 PS 15), *Scultura* (62 PS 16), *Scultura* (62 PS 17), *Piccola scultura* (64 PS 26), *Piccola scultura* (64 PS 27), *Piccola scultura* (64 PS 28), *Piccola scultura* (64 PS 29), *Piccola scultura* (64 PS 32), *Piccola scultura* (66 PS 3).

²⁶⁴ Weitere Kleinplastiken dieses Typs scheinen noch stärker einer inneren geometrischen Struktur zu folgen. Sie erscheinen dadurch weit entfernt von den ursprünglichen spontanen Intentionen zu Beginn der sechziger Jahre. Weitere Beispiele für gerahmte, im Negativgussverfahren hergestellte Täfelchen sind: *Bassorilievo rettangolare* (80 PS 3), *Bassorilievo quadrato* (81 PS 2), *Bassorilievo quadrato II°* (81 PS 3).

²⁶⁵ Für diesen Abschnitt werden besonders herangezogen: *Piccola scultura* (57 PS 1), *Bozzetto* (57 PS 2), *Bozzetto* (59 PS 1), *Studio 2* (60 PS 15), *Bozzetto 5* (60 PS 16), *Bozzetto 6* (60 PS 17), *Piccola scultura* (60 PS 18), *Studio* (60 PS 19), *Bozzetto 9* (60 PS 20), *Bozzetto n° 29* (60 PS 21), *Bozzetto* (60 PS 23), *Bozzetto* (61 PS 17), *Bozzetto n° 13* (61 PS 20), *Bozzetto* (62 PS 1), *Piccola scultura* (66 PS 4), *Partition bozzetto C* (66-67 PS 3), *Le livre du poche* (68 PS 2).

Zeichnung an skelettierte Kadaver, aber auch an einen Tierkopf erinnern könnte. Der irreguläre, auseinander zu fallen scheinende Umriss, die sich in Auflösung befindliche Oberfläche und auch ihre Kleinheit, sind typische Merkmale einer informellen Plastik. Auch der *Bozzetto* (57 PS 2) aus demselben Jahr erinnert an Umberto Milanos „Plastiche parietali“ bzw. „Plastiche bifrontali“ aus derselben Zeit (vgl. Abb. 50). Mit der Abbildung sind die geschnittenen Linien vergleichbar. Zudem nimmt Pomodoro hier die bei Milani häufig zu findende Idee eines zweiansichtigen flachen Körpers auf, der auf mehrere Füße gestellt ist.

Eine zahlenmäßig kleine Gruppe, die kein direktes Äquivalent in den großformatigen Plastiken hat, sind die *Sassi*²⁶⁶, faustgroße ovoide Plastiken, die von Einschnitten perforiert sind. Wie ein unregelmäßiges Netz legt sich ein Geflecht aus Keiltexturen und Bogenelementen um den Körper, welche die Choreographie eines Kampfgeschehens zeigen könnten: In *Sasso IV* (85 PS 4) drückt sich auf der Oberfläche ein Keil tief in die Steinform hinein. Eine Reihe von Zähnen wehrt diesen Einschnitt vergeblich ab. An weiteren Stellen ist es anderen Keilen und Kreissegmenten schon gelungen, sich mit der Körpermasse zu verbinden. Trotz der scharf wirkenden Zähne und der tiefen Einkerbungen herrscht in den *Sassi* ein Gleichgewicht von harmonischen Rhythmisierungen und Getümmel. In ihrer nicht abgezielten Form wirken sie natürlicher als vergleichbare *Sfere*, die mit einem Netz von Zeichen und Texturen versehen sind. Mit noch massiveren Zeichenformationen versehen, werden diese die gesamte Form überspannenden Texturen in der *Sfera di San Leo* (96 SC 3) wieder aufgegriffen.

3.13 *Pietrarubbia* – Sentimentale Geographie und universelle Historiographie

Der Werkkomplex von *The Pietrarubbia Group* (75-76 SC 1 und 75-76 SC 2) ist vielleicht Pomodoros persönlichstes Werk, das gleichzeitig als humanes Monument und Geschichtsbuch gelesen werden kann. Auffallend viele in ihm angesprochene Aspekte bilden die Hauptthemen des plastischen Werkes Pomodoros, wie der Dualismus von positiv und negativ, die Schriftähnlichkeit und das Einfließen von Geschichte und persönlicher Biographie in einen Skulpturenkomplex.

²⁶⁶ Zu den *Sassi* zählen: *Sasso* (82 PS 2), *Sasso I* (85 PS 2), *Sasso II* (85 PS 3) und *Sasso IV* (85 PS 4).

*The Pietrarubbia Group*²⁶⁷ ist vom Künstler als „work in progress“ definiert, deren Vollendung seit der Fertigstellung der katalogisierten Teile seit Mitte der siebziger Jahre stockt. Fünf Elemente, die sich in zwei Plastiken aufteilen, sind fertiggestellt. Pomodoro sieht das Werk als offen für weitere Elemente an, vorausgesetzt, es hebe auch weiterhin die „contraddizioni di cui è costituita“²⁶⁸ hervor. Die bisher noch nicht begonnenen und wohl unvollendet bleibenden Elemente sollen nach Auskunft des Künstlers in Synthese widersprüchlicher Formen die existenziellen Stationen des menschlichen Lebens versinnbildlichen, nämlich „L’amore“ und „La morte“, die Liebe und den Tod. Jedoch erschließt sich dem Betrachter auch ohne die Vollendung der Skulpturengruppe die Bedeutung der einzelnen Elemente.

Die bisher vollendeten Elemente bilden zwei Komplexe: Eine begehbare Plattform mit vier aufrechten Bronzeplatten (75-76 SC 1) und *La Quotidianità* (75-76 SC 2, „Die Alltäglichkeit“) mit zwei zwischen Trägern aufgestellten Bronzetafeln. In einem Rahmen aus Stahlträgern sind vier Bronzetafeln montiert. Zwei sind wie Türflügel aufgestellt und lassen sich, in Schienen laufend, zuklappen (*il rapporto*, „Die Beziehung“): Aneinandergelegt bilden sie mit ihrem bis zu sieben Zentimeter hervorspringenden Relief eine sich ergänzende, passgenaue Positiv- und Negativform. Auf der Rückseite des einen Flügels ist auf der schwarzpatinierten, nur mit einigen rechwinkligen Einritzungen gegliederten Fläche der Spruch „Lo sai: debbo riperderti e non posso“²⁶⁹ eingeschrieben. Diese zwei Tafeln begrenzen die Längsseite von mit Zementquadraten ausgefüllten Parzellen. Die an der Mitte der Seitenkante angebrachte Bronzetafel ist von einem die ganze Mitte einnehmenden Zeichen in Form eines nach unten gehängten Hammers gebildet, dessen goldbronzene Farbe vom schwarzpatinierten Untergrund und der sie unterfangenen dunklen Umhölzung abspringt (*L’uso*, „Der Gebrauch“). Im Zentrum der am Ende montierten Bronzetafel ist eine Fläche mit Streb- und Zahntexturen eingeschrieben (*il fondamento*, „Das Fundament“). Die nach außen weisende Seite von *L’uso* ist von einem fensterartigen Eisenstück zugedeckt, unter dem sich das flache Relief einer Negativstruktur verdeckt. Die Rückseite von *Il fondamento* gibt nur im unteren Drittel durch einen zerklüfteten Rand die Sicht auf ein von Würfel- und Zahnreihen gezeichnetes Relief frei. Weil fast zwei Seiten der gesamten Skulptur nicht mit Bronzetafeln bestückt sind und industriell gefertigte T-Träger als Gliederung und Halterung verwendet

²⁶⁷ Eine Materialsammlung, die die Grundlage dieses Kapitels bildet, ist zur Ausstellung „Pietrarubbia’s Work“ im Studio Marconi 1976 in Mailand in Form von Handzetteln den Besuchern an die Hand gegeben worden. Darin finden sich u. a. Anmerkungen des Künstlers zu diesem Werk und Texte von R. Barilli und E. Isgrò.

²⁶⁸ „Widersprüche, aus denen es zusammen gesetzt ist“. vgl. „Conversazione“ mit E. Tadini, in: Pomodoro Pietrarubbia 1976, o. S.

²⁶⁹ „Du weißt, ich muss dich wieder verlieren und ich kann nicht“. Dies ist die titelgebende Zeile des ersten Gedichtes aus den „Motetti“ (2. Teil von „Le occasioni“) von Eugenio Montale (Erstausgabe 1939).

werden, bekommt die Konstruktion den Anschein eines im Bau begriffenen Hauses, dessen Unfertigkeit noch durch die ungehinderte Begehbarkeit unterstrichen wird.

Die etwas kleinere, aus zwei Bronzeelementen zusammengesetzte Plastik nennt Pomodoro *La Quotidianità*: Über einem Kreuz bilden zwei im Dreieck aneinander gestellte T-Träger einen Rahmen für zwei überlebensgroße Bronzetafeln. Eine ist vollkommen mit einem Relief überzogen, das besonders durch an- und abschwellende Bänder charakterisiert wird. Das andere ist hingegen durch ein auf den unteren Teil reduziertes Relief gekennzeichnet. Eine leicht abspringende quadratische Platte aus oxydiertem Eisen nimmt die Form des zentralen *L'uso*-Elementes wieder auf und schafft damit eine Verbindung der beiden Komplexe.

Mit der Schaffung der *Pietrarubbia Group* will Pomodoro kein „riferimento illustrativo“²⁷⁰ oder eine Rekonstruktion des noch heute existierenden im Jahre 980 erwähnten Ortes Pietrarubbia im Montefeltro leisten (vgl. Abb. 51). Stärker als ein biographisches Interesse²⁷¹ ist ihm die Präsenz von „certi valori della storia“²⁷². Trotz ausführlichen, vom Künstler zusammengestellten, erläuternden Materials zu diesem Werkkomplex existiert keine Dokumentation, die über das Gründungsdatum der Ortschaft hinaus historische Fakten sammelt. Dabei wird der Ort durchaus in Chroniken als Schauplatz blutiger Schlachten und Morde erwähnt.²⁷³ Die Intention einer Historiographie, die Fakten von vorgefallenen Ereignissen aufzählt, weist der Künstler von sich und begnügt sich mit dem Hinweis, dass die Geschichte immer dieselbe sei,²⁷⁴ nämlich eine kontinuierlich von Gewaltherrschaft geprägte. Das hieße weitergeführt, dass er keine topos- und personenabhängigen Ereignisse illustrieren wolle, sondern eine abstrakt-universelle Historiographie. Seine Vorsicht, deutliche formale Bezüge zwischen seinen Skulpturen und dem Ort Pietrarubbia zu vermeiden, untermauert diesen Ansatz. Auch das Programm, Liebe und Tod als Thema in den Komplex zu integrieren, weist auf eine universelle Idee von Geschichtsdokumentation hin, die allgemein verständlich ist.

Neben historischem und biographischem Bezug ist Schriftlichkeit das große Thema dieses Werkkomplexes. Flaminio Gualdoni nennt dieses Werk Pomodoros „il più grande

²⁷⁰ „Illustrierenden Bezug“; vgl. „Conversazione“ mit Emilio Tandini in: Pomodoro Pietrarubbia 1976; o. S.

²⁷¹ Er kennt den Ort von Ausflügen seit der Kindheit, er gründet dort eine Schule für künstlerische Metallbearbeitung und rettet die Häuser vor dem Verfall.

²⁷² „Gewissen geschichtlichen Werte“; vgl. „Conversazione“ in: Pomodoro Pietrarubbia 1976, o. S..

²⁷³ Der Rezensent der Tageszeitschrift „Il Resto del Carlino“ (vom 10.12.1976) stellt einleitend drei urkundliche Erwähnungen des Ortes aus drei Jahrhunderten vor. Dem Ausstellungsbesucher sind diese Informationen von den Organisatoren nicht zugänglich gemacht worden. – Erst in dem 1992 erschienenen Interviewbuch mit Francesco Leonetti weist auch Pomodoro selbst auf diese Geschehnisse hin. Vgl. Pomodoro Leonetti 1992, S. 100.

²⁷⁴ Vgl. Pomodoro Pietrarubbia 1976, o. S..

libro“²⁷⁵, der Kunsthistoriker Sam Hunter vergleicht die Bronzetafeln *Pietrarubbia* mit „strofe di un poema epico“²⁷⁶. Unterstrichen wird diese Interpretation durch den ursprünglichen Ausstellungskontext. *The Pietrarubbia Group* wird 1976 im Mailänder Studio Marconi mit der Folge der *Cronache* (vgl. Kap. 4.2) ausgestellt. In diesen Graphiken hält er „schreibend und ritzend“ sein Verhältnis zu ausgewählten Freunden fest. Die dort verwendeten Texturen bezeichnet er als „mio alfabeto plastico“ bzw. als „scrittura“²⁷⁷. Auch wenn Pomodoro „scrittura“ in Anführungsstriche setzt, versucht der Betrachter vor diesem Hintergrund unwillkürlich, in den Einkerbungen der Tafeln sowohl der *Cronache* als auch der *Pietrarubbia Group* eine verschlüsselte Botschaft zu lesen. Die Vorstellung des Werkes als Träger von Texten wird zusätzlich durch Pomodoros Hinweis auf seine Sichtweise des Elementes *Il rapporto* bestärkt. Die beiden ineinander klappbaren Tafeln sieht er neben der Interpretation als männlich und weiblich²⁷⁸ auch als „un libro negativo e positivo“²⁷⁹. So erscheinen die Bronzeplatten als sich öffnende Seiten eines monumentalen, wertvollen Folianten, in dem Geschichte geschrieben steht. So bekommt auch die Inschrift mit der Anfangszeile aus Montales Motetten auf der Rückseite der positiven mittleren Platte eine konkretere Bedeutung: Sie kann als Titel des „negativen Buches“ verstanden werden, das vom in der Gedichtzeile angedeuteten Erinnerungs- und Abschiedsschmerz Montales berichtet. Die Bronzetafel wird zur Hommage an den verehrten Dichter und schließt durch die Thematik die noch nicht vollendeten Elemente „L’amore“ und „La morte“ schon ein.

4. Einzelne Themen

4.1 Übergänge in eine andere Welt: *Porte*

Nicht erst in der begehbaren Plastik *Pietrarubbia* deuten bewegliche Flügel im Element *Il rapporto* eine Tür an. Mit dem Tor oder einer Öffnung hin zu einem Raum nimmt Pomodoro ein wichtiges plastisches Thema wieder auf, das seine Anfänge im Frühwerk hat und das ihn

²⁷⁵ „Größtes Buch“, siehe Pomodoro Libri 2001, S. 12.

²⁷⁶ Vgl. „Strophen aus einem Epos“, Pomodoro Hunter 1995, S. 17.

²⁷⁷ „Mein plastisches Alphabet“, „Schrift“, vgl.: Pomodoro Pietrarubbia 1976, o. S.

²⁷⁸ Vgl. Arnaldo Pomodoro „Motivo tecnico, teoretico e poetico della scultura ‚Pietrarubbia’s work‘“, in: Pomodoro Pietrarubbia 1976, o. S..

²⁷⁹ „Ein Buch in positiv und negativ“, Pomodoro Leonetti 1992, S. 101.

mit Unterbrechungen bis zur Gegenwart beschäftigt. Ist die Tür in den fünfziger Jahren noch in der Form oder Ausführung von ihrer praktischen Anwendung bestimmt und in starker Abhängigkeit von den *Tavole (della memoria)* zu sehen, wird sie zunehmend zum Symbolträger von politischen, humanistischen oder religiösen Ideen.

Nach seinem Umzug 1953 nach Mailand bezieht Pomodoro gemeinsam mit seinem Bruder Giò eine Werkstatt in direkter Nähe von Lucio Fontana.²⁸⁰ Schon vorher nimmt er von Pesaro aus Kontakt zu dem Künstler auf, der für ihn den Inbegriff moderner Kunst verkörpert.²⁸¹ In Fontanas Werkstatt bewundert Pomodoro die Virtuosität des Älteren. Er kann dort das Modell studieren, das Fontana von November 1950 bis 1952 als Wettbewerbsbeitrag für die fünfte Mailänder Domtür anfertigt.²⁸² Ihn beeindruckt tief Fontanas technische Virtuosität im Modellieren, aus dessen sicherem Gestus stark bewegte, sich auflösende Figuren und Gruppen entstehen. So stark der persönliche Eindruck des Menschen und der Technik auch gewesen sein mag, im plastischen Befund verifizierbare Parallelen dieser und anderer Arbeiten Fontanas aus dieser Zeit mit den Werken Pomodoros sind eher allgemeiner Art: Fontana setzt hier Figurenklumpen deutlich abgesetzt auf einen planen Untergrund, ähnlich wie Pomodoro seine Metallgebilde auf einen flachen Untergrund legt. Unterschiede bleiben aber offensichtlich: Die Güsse Pomodoros versinken in die Fläche und die Figurationen Fontanas lösen sich von der Fläche, haben einen leichten, schwebenden Charakter.

Die erste eigene Erfahrung macht Pomodoro zusammen mit seinem Bruder mit der Ausführung des Bronzeportals der Kirche Santa Barbara in San Donato Milanese, das der Künstler als nicht zum Werk gehörige Gruppenarbeit einstuft.²⁸³ Da vom Auftraggeber figürliche Elemente verlangt werden, bitten sie Freunde, u. a. Nanni Valentini, zu Hilfe. Laut Zeugnis Arnaldo Pomodoros haben die Brüder hauptsächlich Anteil am Untergrund der Tür und den verbindenden Flächen zwischen den Figuren.²⁸⁴

²⁸⁰ Das Studio der Pomodoro lag in der Via Visconte di Modrone, einer Querstraße von Corso Monforte 23, wo Fontana sein Atelier 1952 eingerichtet hat.

²⁸¹ Vgl. Parma 1990, S. 32, dort: „A Pesaro per me l’artista moderno era Lucio Fontana [...]“.

²⁸² Fontana gewann 1952 zusammen mit Luciano Minguzzi den ersten Preis der Ausschreibung der Dombauhütte („Veneranda Fabbrica“), nachdem sich Francesco Messina endgültig zurückgezogen hatte. Doch auch nach erheblichen Veränderungen Fontanas gab die Kommission dem sich formal besser in die Linie der schon existierenden Türen einfügenden, aber weniger eleganten, jedoch in seiner Erzählung lesbareren Entwurf Minguzzis für die Ausführung den Vorzug.

²⁸³ In mehreren Quellen, beispielsweise in Publikationen der Kirchengemeinde und im Internet, ist die Tür als Werk von Giò und Arnaldo Pomodoro bezeichnet worden. An der Arbeit waren mindestens fünf Künstler beteiligt. Der Anteil von Pomodoro ist lt. eigener Auskunft als gering einzuschätzen (Gespräch mit der Verfasserin im April 2005).

²⁸⁴ Vgl. Pomodoro Quintavalle 1990, S. 38 und ergänzende Schilderungen gegenüber der Verfasserin im März 2003. – Dieser Befund lässt sich auch an den nichtfigurativen Details der Tür bekräftigen: Teilweise werden

Ebenso gehören die ersten in das Werkverzeichnis aufgenommenen Werke mit dem Titel „Tür“ zur Gattung der Reliefs: Es sind *Porta* (58-59 RI 4) und *La Porta* (59-60 RI 7). Auch wenn die Maße und Proportionen durchaus denen einer Tür entsprechen, fällt es besonders beim erstgenannten Werk schwer, eine Tür zu assoziieren: Zwischen den farbigen Kupferflächen von *Porta* (58-59 RI 4) fallen zuerst die beiden abwehrenden Reihungen mit den massiven geometrischen Kuben ins Auge. Gelockert wird die Härte der quadratischen Formen durch zwei Reihen mit leicht unregelmäßig angebrachten gebogenen Kupferröhrchen, die zusätzlich die Vertikalität des Gesamtformates unterstreichen. Auch die sich zum Betrachter öffnenden Enden der Röhrchen über den unteren Kuben setzen ein kleines, leicht spielerisches Gegengewicht. Schließlich ist als visuelles Zentrum eine spiegelnde Fläche auf Augenhöhe angebracht, die einen Durchblick vermuten lässt. *Porta* ist das erste Werk, in dem Pomodoro mit der Verbindung von gereihten Kuben und Sequenzen von zum Kreissegment gebogenen Röhrchen experimentiert.²⁸⁵ Er kehrt allerdings sehr schnell wieder zu der Verarbeitung von Drähten zurück, die ihm eine feinere Strukturierung ermöglicht. Auch scheint ihn hier die geometrische Anordnung der Kuben nicht überzeugt zu haben, denn dies bleibt das einzige Beispiel unter seinen Werken, in dem ein regelmäßiger Kubenfries die gesamte Breite durchzieht. In zukünftigen Werken wird er solche Reihungen auflockernd unterbrechen.²⁸⁶

Durch die auch vom Künstler gewollte Nähe von *La Porta* (59-60 RI 7) zur *Grande tavola della memoria* (59-65 RI 1)²⁸⁷ und vor allem zur *Tavola della memoria* (60 RI 1) kann man sie zweifelsohne in den Themenkontext der Gedächtnisspeicherung stellen (vgl. Kap. 4.5.1). Die Proportionen des Reliefs und teilweise die Zeichen selbst scheinen die *Tavola della memoria* (60 RI 1) vorzubereiten. Wie diese zeigt sie eine Tafel mit Chiffren, die für den Betrachter nicht lesbar Geschehnisse zu erzählen scheinen. Der Titel „Tür“ ermöglicht Assoziationen zu Kirchentüren, die seit der Spätantike in kassettierten Türflügeln aus Holz oder auch aus Bronze Platz bieten für biblische Erzählungen oder Darstellungen christlich-eschatologischer Programme. Im Vergleich mit Kirchentüren wie beispielsweise die der Mai-

in ihnen die gleichen Formen verwendet, wie in der Gemeinschaftsarbeit *La storia del rame* (58 SC 3) finden.

²⁸⁵ Die Verwendung gebogener Röhren ist in Arnaldo Pomodoros Werk nicht neu: Auf dem letzten Element der *Storia del Rame* (58 SC 3), die Arnaldo zusammen mit seinem Bruder Giò gefertigt hatte, wird die Kupferverarbeitung in maschineller Fertigung durch mehrere gereichte, teils gebogene teils am Ende offene aus dem Untergrund ragende Kupferröhrchen aus Fabrikproduktion ausgedrückt. Diese Platte steht im Gegensatz zu den übrigen, die hauptsächlich durch Guss aus Ton entstanden sind, und verweist so durch ihre Technik eher auf den Ursprung des Kupfers im Erz.

²⁸⁶ So wird z. B. in der *Colonna del viaggiatore* 1960 (2) (60 SC 7) im unteren Bereich eine Reihung von hervorstehenden Kuben zwecks Belebung durch einen informellen Einschub unterbrochen.

²⁸⁷ Vgl. Archiv des Künstlers: Fortlaufende Nummern 114 – 116 des Fotoarchivs unterstreichen den formal deutlich sichtbaren Zusammenhang.

länder Basilika Sant’Ambrogio mit Reliefs zur Geschichte Sauls und Davids,²⁸⁸ deren originale Kassetten im Diozösanmuseum in Mailand aufbewahrt werden, bleibt als Gemeinsamkeit die Aufteilung in klar abgegrenzte Felder. Pomodoros *Porta* ist viel kleinteiliger und unregelmäßiger gestaltet. Trotzdem erscheinen die in rechteckigen Flächen angeordneten Zeichengruppierungen in der Erwartungshaltung eines Betrachters, der kunstgeschichtliche Beispiele kennt, wie nicht lesbare Botschaften oder Geschichten.

Auf den ersten Blick scheint *Una Porta per K.*²⁸⁹ (60 RI 2) dem rechten Seitenflügel der *Grande tavola della memoria* (59-65 RI 1) oder dem unteren Teil der *Tavola della memoria* (61 RI 2) zu entsprechen, jedoch gleicht sich nur der Aufbau. Die Zeichen der Tafeln erzählen unterschiedliche Erinnerungen. Auch bestärkt durch die Tatsache, dass die *Tavola della memoria* (61 RI 2) ursprünglich den Titel *Porta* trägt, lässt sich erneut feststellen, dass Pomodoro mit dem Thema Tür eine Verbindung zu Gedächtnis fixierenden Tafeln beabsichtigt, die in undechiffrierbaren Zeichen Informationen vermitteln.

Auch weitere Werke mit der Titelgebung „*porta*“, lassen sich mit anderen Werkgruppen in Verbindung bringen. So kann man *La porta* (61-62 SC 4) sowohl wegen der zeitlichen Nähe als auch wegen formaler Übereinstimmungen der Gruppe der *Scatole* zuordnen (vgl. Kap. 3.2). Durch die Titelgebung wird die Interpretation des an vielen Stellen von Klotz- und Plättchentexturen aufgerissenen Quaders als eine reale Tür erst ermöglicht. Ähnliches gilt für die *Doppia Porta* (62 SC 16, „Doppeltür“), deren formale Ähnlichkeit zu einer Tür jedoch durch die Einbettung des Gusses in eine als Türrahmen lesbare Metalleinfassung größer ist. Die Illusion einer begehbaren Tür ist so durchaus gegeben. Die *Porta* (74-75 SC 1) hingegen ist auch funktionell eine Tür. Der in seinen schlichten Proportionen ausgewogene Türflügel kontrastiert mit den strukturierten seitlichen Wandflächen, welche die Architektur verkleiden und Platz für praktische Vorrichtungen wie eine Sprechanlage bieten.

Die *Doppia porta* (79 SC 1) kann wegen ihrer zeitlichen Nähe und stilistischen Ähnlichkeiten nicht vom Projekt *Porta d’Europa* („Europatür“), für das 1.000-jährige Bestehen der Stadt Brüssel getrennt werden. Die kompositorischen Parallelen zur ersten Studie des Brüssel-Projektes (79 SC 2) sind der bildbestimmende vertikale Grat und eine ähnliche Anordnung der Kuben und Streben. Die zweite Ansicht der *Doppia porta* (79 SC 1) verweist mit ihrer Wölbung schon auf die Endform der *Porta d’Europa* (78-79 PR 1), deren werkbestim-

²⁸⁸ Vgl. Lombardei Kunstdenkmäler 1981, S. 276

²⁸⁹ Pomodoro lässt absichtsvoll offen, ob „K.“ hier für die von ihm verehrten Autoren Franz Kafka oder Sören Kierkegaard oder für den Maler Paul Klee steht. Die schon bei oberflächlicher Lektüre auffällige Verwendung von Türen in der Erzählung „Die Verwandlung“ von Kafka (1915) als Instrument der Abschottung und Angst macht einen Bezug auf Kafka plausibel.

mende Grundform aus zwei gewölbten Betonflügeln gebildet wird. Diese werden in keiner Position, in der sie auf einer beweglichen Schiene geschoben werden können, zu einer Mauer geschlossen und lassen die Sichtachse zum einen auf den Obelisk zu Ehren Leopolds II., zum anderen auf den Triumphbogen des Jubelparkes frei. Durch den Gestus einer einladenden „Armbewegung“ und die Titulierung der Flügel als Tore, ist der Entwurf geeignet, den Wunsch nach Vereinigung der europäischen Nationen in verständlich ansprechender Form auszudrücken.

Ist es in der *Porta d'Europa* die Idee der Verbindung von Nationen, bereiten die *Porte del sapere* (89 SC 3, 89 SC 4, „Türen des Wissens“) den Eintretenden auf die hinter ihr befindlichen Disziplinen vor: Die beiden Versionen entstanden als Entwurf für die Eingangstüren der Universität in Toronto und weisen auf den Innen- und Außenseiten unterschiedliche Gestaltungen auf, mit denen der Künstler zwei „componenti dell'accesso umano al sapere“²⁹⁰ darstellen will: Auf der Außenseite versinnbildlichen voneinander getrennte massive Zeichen die systematischen Disziplinen der Wissenschaft, denen entgegengesetzt sich die Emotionalität des Individuums in unruhigen horizontalen Strukturen auf der Innenseite ausdrückt. Erst wenn der Betrachter die Torflügel mit den symbolisierten wissenschaftlichen Disziplinen durchschreitet, dabei seine individuellen Emotionen im Rücken lässt, erreicht er den Ort des Studiums, in dem beide Seiten verbunden werden können.

Noch subtiler ist die Symbolik, die sich hinter *Ingresso nel labirinto* (95 PR 1) verbirgt: Die Außenansicht des Werkes ist unterteilt in drei kupferfarbene Flächen, zwischen deren gliedernden kupferroten Bändern Wandflächen mit verschiedenartigen Reliefs eingespannt sind: Rechts bricht großflächig aus der geborstenen Oberfläche ein Gewirr aus dornenhaften Keilplatten hervor, links findet sich ebenfalls in einem patinagrünen Farbton ein All over an plastisch-massiven Texturen, die in der Mitte von einem breiten kupferglänzendem Band getrennt werden. Im Vergleich zu den Seitenteilen hat der zentrale Flügel ein flaches Relief aus einer gegliederten, metallähnlichen Fläche, auf der geometrisch ausgewogen Tafeln eingelassen sind. Unter ihnen fällt besonders das zentrale, als ein rundes, ausstrahlendes Gestirn lesbare Relief auf. Die Tür erinnert entfernt an kassettierte Tore von Tempeln oder Kirchen. Stößt man die Tür auf, dreht sich der Flügel um eine Mittelachse und gibt einen recht schmalen Einlass in eine dahinter liegende Kammer frei. Um deren Wände herum zieht sich ein Fries, dessen Struktur von auffallend vielen Pfeil- und auch Dreiecksformen gebildet wird. Bestimmt ist der Raumeindruck durch die kupferrote dämmrige Farbigkeit der ausgedehnten Wandfläche, die nicht vom Fries bedeckt ist. Dieses Band mit seinen sich rhythmisch wieder-

²⁹⁰ „Komponenten des menschlichen Wissenserwerbs“, siehe Sassoferato 2001, S. 71.

holenden Texturen scheint in einer modernen Keilschrift ein Epos zu erzählen. Zusammen erzeugen sie eine Atmosphäre, die Assoziationen zu Grabkammern evoziert. Der geheimnisvolle Titel „Eingang ins Labyrinth“ und besonders das im Vorraum angebrachte Motto²⁹¹ aus dem Gilgamesch-Epos, das von existenzieller Verzweiflung und Todesangst spricht, unterstreichen diesen Eindruck. Für einen sensiblen Betrachter kann das Begehen des Raums zu einem spirituellen Erlebnis werden: Aus dem beängstigenden chaotischen Leben, das durch die Außenfront versinnbildlicht wird, tritt der Betrachter durch eine weihevollen Tür wie in einem geheimnisvollen Initiationsritus in eine Kammer, die den Tod repräsentiert. Dort kann ihn die obskure Atmosphäre veranlassen, über seine Ängste, sein Leben und Sterben zu meditieren. Wie ein Neophyt tritt er sodann heraus in die Helligkeit des weißen Museumsraums. Mit der Thematisierung der Todesangst greift Pomodoro auf Fragestellungen seiner bevorzugten Autoren der Nachkriegszeit zurück. Bei Sartre ist das auf sich selbst geworfene, atheistische Individuum zur Freiheit verurteilt, von seinem Willen geprägt, aber von gesellschaftlichen Konstellationen beeinflusst. Ein jenseitiges Leben ist nicht relevant. Kierkegaard, der scharfe Diagnostiker individuell menschlicher Verzweiflung, überführt besonders in seinen späteren Werken die menschliche Todesangst noch in eine christliche Erlösungshoffnung. Im *Ingresso al labirinto* ist solche Erfüllung im Jenseits nicht vorgesehen. Pomodoros Raum bietet jedoch Platz für eine quasi religiöse Sinnsuche, die den Menschen in der Nachfolge des irrenden Gilgamesch auf seine Existenz zurückwirft. Die Position entspricht der existentialistischen Sartres, dessen Individuum sich durch Selbsterkenntnis definieren soll und muss.

Ebenfalls mit Tod und Erlösung beschäftigt sich Pomodoros wichtigste Türschöpfung der letzten Jahre: Es ist der komplett ausgearbeitete Entwurf der *Porta dei Re* (97-98 PR 1, 97-98 PR 2, „Tür der Könige“).²⁹² die am Hauptportal der Westfassade des normannischen Doms von Cefalù²⁹³ eingebaut werden soll. Die *Porta dei Re* ist für das zentrale Portal der Westfassade bestimmt. Die grauen Tuffsteinmauern entstanden in der ersten Bauphase wohl noch zu Lebzeiten Rogers II. und waren ursprünglich mit Fresken oder Mosaiken verziert.

²⁹¹ Vgl. Katalogteil: „Amarezza si impadronì del mio animo, la paura della morte mi vinse ed ora io vago in steppa, Gilgamesh 2000 a. C. tavola IX“ (Übersetzung der Inschrift nach der Gilgamesch-Übertragung von Hartmut Schmökel: „Verzweiflung hat mein Inneres erfüllt, vorm Tode bebend irr’ ich durch die Steppe“, Tafel IX, I, Assyrischer Version, (in: Gilgamesch-Epos 1966, S. 80). – In den beiden bisherigen Ausstellungen wurde der „Eingang ins Labyrinth“ an der Stirnseite eines hellen, weiß getünchten Ausstellungsraumes aufgebaut. Etwas unauffällig auf der gegenüberliegenden Wand war das Motto aufgemalt.

²⁹² Der Name „*Porta dei Re*“ hat seinen Ursprung in der Darstellung mehrere Könige, die sich hinter der Tür befand.

²⁹³ Grundsteinlegung 1131 – Weihe 1267, Gründer Roger II., König von Sizilien. Die massive, außen schmucklose Architektur rührt von der Einbindung des Baus in das Fortifikationsprogramm für die Stadt Cefalù her. Innen ist sie vom überregional bedeutenden Mosaikschmuck byzantinischer Künstler beherrscht, vgl. z. B. Thieme Beck 1977.

Das Portal selbst ist stark verwittert, und wird von einem mit gotischem Maßwerk versehenem Portikus geschützt, der 1471 errichtet wurde.²⁹⁴

Eine Mauerstärke von ca. zwei Metern gibt dem Künstler den Freiraum, einen in seiner Basis trapezförmigen Türflügel zu schaffen, dessen Massivität besonders im geöffneten Zustand hervortritt und so den massiven Charakter der Architektur widerspiegelt. Auch die den oberen Abschnitt beherrschende Bronzekugel mit ihrem Durchmesser von ca. zwei Metern kann sich in den Raum hinein entfalten.

Die leicht unebene Oberfläche der Seitenflügel bricht nach unten hin fast gänzlich in Schollen auf. Aus ihr dringt von unten aufsteigend eine spitze Dreiecksbewegung, deren nach oben leichter werdende Masse von Pfeilen und scheinbar chaotisch angeordneten geometrischen und organischen Formen gebildet wird. Im oberen Drittel macht ein weiterer Einriss die linearen, aus dem dunklen Untergrund hervorkommenden Texturen sichtbar, die einen Kontrast zur glänzenden vollplastischen Kugel schaffen.

Schon aus dieser kurzen Beschreibung wird dem Betrachter die Intention des Künstlers verständlich, die er in einer Presseerklärung präzisiert: Aus einem der Erde zugehörigem Bereich („magma terrestre“²⁹⁵) erhebt sich eine verhaltene Bewegungslinie, die auf die Vollkommenheit der „Sfera d’oro“²⁹⁶ („cielo o l’aldilà“²⁹⁷) hinstrebt. Schon durch die verwendeten künstlerischen Mittel, wie den Kontrast zwischen informellen, chaotisch-tellurischen Strukturen und der perfekten Kugelform, entsteht die Idee einer vollkommenen göttlichen Gegenwart. Die Beschreibung des Künstlers bestätigt diesen Befund, indem er von „divina trasformazione straordinaria del Cristo“²⁹⁸ spricht und gleichzeitig die plastisch-bildnerischen Mittel beschreibt („dissolvesse la terra“²⁹⁹), die diese Transformation begleiten.

Dabei betont Pomodoro besonders den engen Bezug zwischen der aufsteigenden Bewegung, die der Erde und aufgrund der Grabessymbolik auch dem Tod zugeordnet ist, und der vollkommenen, die Seligkeit versprechenden himmlischen Sphäre. Christus fungiert hier, der theologischen Tradition entsprechend, als Mittler beider Welten und ist Protagonist des

²⁹⁴ Vgl. Thieme Beck 1977, S. 33.

²⁹⁵ Presseerklärung Arnaldo Pomodoros vom Februar 1998 anlässlich der Ausstellung in Palermo, Palazzo Comitini; Abgedruckt in: Pomodoro Scritti 2000, S. 284 (Pomodoro Scritti 2000). Daraus zitiert auch Mariano Apa (Apa-Porta 2000, S. 114.) – Laut Pomodoro soll das magma terrestre sich an der Basis ausbreiten wie eine Aureole/Nimbus als Kontrast zur „nube luminosa“ („strahlenden Wolke“) die die Stimme des Vaters versinnbildlicht.

²⁹⁶ „Goldene Kugel/Sphäre“, siehe idem., S. 114.

²⁹⁷ „Himmel oder das Jenseits“, siehe idem., S. 114.

²⁹⁸ „Göttliche, außerordentliche Transformation Christ“, idem., S. 114.

²⁹⁹ Vgl. „als ob sie die Erde auflösen würde“, idem. S. 114.

Geschehens. Trotz dieser zentralen Stellung ist er selbst in der Tür nicht dargestellt. Nimmt man die Stellungnahme des Künstlers ernst und interpretiert die Kugel sowohl als „cielo o l’aldilà“ als auch als „nube luminosa“ mit der Stimme Gottvaters und das „magma terrestre“ als irdischen Ausgangspunkt der Himmelfahrt, bleibt kein signifikantes Element mehr, das Christus in seiner theologischen Bedeutung verkörpern könnte. Christus, der in traditionellen Altarbildern in einer Gloriole den gesamten Bildraum beherrscht,³⁰⁰ ist in Pomodoros Darstellung der Transformation nur als Idee vorhanden.

Pomodoro behandelt in dieser Tür zwar ein religiöses Thema, interpretiert es aber nicht ausschließlich christlich, wodurch sein Verständnis universeller wird. Er hebt sich damit von weniger überzeugenden figurativen Arbeiten ab, denen häufig auch ein klarer Bildaufbau fehlt.³⁰¹ In seiner spannungsvollen Komposition ist das Portal angemessener als vergleichbare Werke anderer zeitgenössischer Bildhauer, die für die sakrale Aufgabe Kirchentür zu formal ähnlichen Lösungen kommen,³⁰² aber bei weitem nicht die Ausdrucksfähigkeit von Pomodoros plastisch-spannungsvollen Entwurf erreichen, dem der Kunsthistoriker Federico Zeri zu recht bescheinigt, dass er aus einem tiefen Nachdenken über das Thema entstanden sei.³⁰³ Die abstrakte Formensprache ermöglicht über Kulturgrenzen hinweg eine intuitive Verständlichkeit der christlichen Heilsgewissheit, und bietet so für den Eintretenden einen angemessenen Introitus zum Kircheninnenraum mit dem byzantinischen Mosaikschmuck im Chorraum. Dieser steht im ikonographischen Zusammenhang mit der christlichen Eucharistie und wird in der Halbkuppel der Hauptapsis von Christus Pantokrator beherrscht.

4.2 Zeichen und Schreibakt: *Cronache* und *Lettere*

Immer wieder finden sich in den Kritiken und Untersuchungen zu Pomodoros Werken Vergleiche zu Schriften und einer schriftartigen Verwendung von Graphismen. So wird besonders in den Werken der fünfziger Jahre in Verbindung mit dem Informel eine Affinität zwischen

³⁰⁰ Man denke zum Beispiel an das nahe verwandte Thema der „Auferstehung Christi“ von Matthias Grünewalds Isenheimer Altar (1513-15).

³⁰¹ Als Beispiele für Bronzetüren sind zu nennen: Enrico Manfrini (San Paolo fuori le Mura, Roma, eingeweiht: 30.5.2000); Floriano Bodini (San Giovanni in Laterano, 5.1.2001), Alessandro Romano (San Michele Arcangelo, Piano di Sorrento).

³⁰² Dazu gehören beispielsweise die Bronzetür für die Basilica di San Michele Arcangelo in Piano di Sorrento von Alessandro Romano mit durchaus vergleichbarem Aufbau: Auch im „Giubileo dei Catechisti“ Romanos wird das obere Drittel von einer Kreisform bestimmt, in der figürlich die Trinität dargestellt ist. Durch die geometrisch, fast schon dekorativ angeordneten Reihen der „Katechisten“ fehlt der Bildfindung Spannung.

³⁰³ Vgl. Pomodoro Scritti 2000, S. 273.

Pomodoro in den Ton hineingeritzten Linienführungen und der gestischen Malerei mit ihrem Schriftduktus gesehen, und für spätere Bronzereliefs wird eine über das rein Ästhetische hinausgehende Lesbarkeit und die Verwandtschaft mit antiken Schriften wie der Keilschrift und Schrifttafeln beobachtet.³⁰⁴ Die Äußerungen des Künstlers selbst zur Vergleichbarkeit seiner Kunst mit einem Schreibprozess sind zwiespältig. Einerseits benutzt auch er aus dem skriptoralen Vokabular stammende Begriffe wie *signi* (= „Zeichen“), erläutert eigene Herstellungsprozesse analog zum Schreibvorgang und lässt sich von mit Schriftzeichen überzogenen Mauern inspirieren, andererseits weist er die Verwandtschaft mit archaischen Schriften deutlich zurück. Deshalb soll dieses Kapitel klären, welche Formen und Prozesse in den Werken Pomodoro mit Schrift und dem Schreiben in Verbindung stehen.

4.2.1. Der Schreibakt

Pomodoro Frühwerk entsteht zur Hochzeit des Informel, in dem die Betonung der Gestik in der Malerei ebenso wie ihr Bezug zur Action Painting, zu ostasiatischen Kalligraphien und Zen stilbildend sind. Spuren von gestischen Aktionen finden sich in Zementgründen, in die Pomodoro seine Gussstücke einsetzt: So umfängt und fixiert er den im Relief *Una scelta* (57 RI 21) in der rechten Bildhälfte aus dem Grund hervorragenden, von Schraffuren gerahmten Klotz mit einer schwungvoll gezeichneten Ellipse. Auch in *Orizzonte 1957 (3)* (57 RI 10) wird das von links keilförmig in das Relief hineinstoßende Gefüge mit einem doppelt gezogenen Oval in der Bildfläche positioniert. Diese konträr zu den dominierenden Strichen und Keilen stehenden Kurven beider Werke bringen deutlicher als andere Einritzungen eine spontan wirkende Handschrift des Künstlers in das Bildgeschehen hinein. Sie können an den fließenden Pinselstrich eines ostasiatischen Kalligraphen erinnern, aber auch an den Gestus eines Actionpainters wie z. B. Jackson Pollock oder eines informellen Malers wie Georges Mathieu. So verwendet Mathieu in seinem großformatigen Bild „La Bataille de Hastings“ von 1956 (Abb. 52) einen ähnlichen Aufbau wie er auch in *Orizzonte 1957 (3)* zu beobachten ist. In der die Mitte füllenden Ballung aus gestischen Pinselstrichen und ineinandergezogenen Farben ist die gestische Handbewegung des Malers visuell nachzuvollziehen. Immer wieder versucht Mathieu besonders im unteren Bereich das Getümmel der pastosen Farbstriche mit Halbkreisen ordnend zu unterfangen. Ähnliches macht Pomodoro mit der zügig einschneiden-

³⁰⁴ Giovanni Carandente sieht z. B. Ähnlichkeit zu Stücken der hethitischen Bibliothek in Hattusa (vgl. Pomodoro Scritti 2000, S. 135), A. M. Hammacher u. a. auf Sumerische Rollsiegel (vgl. Pomodoro Scritti 2000, S. 131).

den ovalen Einritzung in *Orizzonte* 1957 (3), mit der er das nach allen Seiten hin sich auflösende Bleikonglomerat im Zementuntergrund zusammenhält.

Neben der Gestik, die in Pomodoros Reliefs von 1957 recht isoliert zu beobachten ist, werden die in der „Osso-di-seppia“-Technik hergestellten Gussstücke von Beginn an mit dem Begriff „Segno“ („Zeichen“) belegt. Quintavalle beschreibt sie als Zeichen für Objekte, Personen oder ein Tier und verbindet deren Formfindung mit der Zeichenauffassung Paul Klees³⁰⁵ ohne konkrete Beispiele zu benennen. Auch wenn der Künstler mit der Verwendung des Terminus „*segni automatici*“ eine Verwandtschaft seiner ersten Reliefs mit einer psychographischen Schrift andeutet, lässt sich diese ebenso wie Quintavalles Zeichenbegriff an den Werken kaum konkret nachvollziehen (vgl. auch Kap. 2.1.3). Pomodoro benutzt hier seine Sepiagussstücke nicht als fertige „Zeichen“, Buchstaben oder Ideogramme, um Inhalte zu transportieren, sondern verwendet sie als Bausteine, die ein abstraktes Bild zusammensetzen: Das kann eine „Befruchtung“ („*Fecondazione*“ 53 RI 1) sein, die sich durch die Verbindung mehrerer organischer Elemente formal abstrahiert vollzieht, oder eine Stadtlandschaft mit nächtlichem Gestirn (*La città nera*, 56 RI 1).

Ein noch deutlicherer Bezug zum Schreiben entsteht durch den Schreibakt selbst. Wie schon mehrfach beschrieben (vgl. Kap. 2.1.1), ritzt Pomodoro seine Zeichnungen in Sepiaschalen ein. Dieser Vorgang ähnelt dem Schreiben auf einer Schiefer- oder Wachstafel, in die mit kurzen Strichen ein Buchstabe oder ein Wort „geschrieben“ wird. Der Unterschied ist, dass Pomodoro mit seinen Zeichen keine spezifische Bedeutung transportiert, sondern durch die fremdartige Schriftähnlichkeit trotz der persönlichen „Handschrift“ eine universelle Verständlichkeit, die über eine konkrete Interpretation hinausgeht, als Möglichkeit impliziert.

Noch offensichtlicher ist die Nähe zum Schreibakt in Pomodoros Herstellung der Tafeln, die mit dem Eindringen eines Keilschrifttextes in Tontafeln verglichen werden kann. Wie schon oben beschrieben, benutzt Pomodoro zum Bearbeiten des planierten Modelliertons als Instrumente nicht nur Messer, Stichel oder Stäbchen, sondern auch keil- oder dreiecksförmig zugeschnittene Hölzer, die in den Ton gedrückt eine Dreiecksform hinterlassen. An anderer Stelle drückt er Kanthölzer schräg in den Ton, so dass deren Abdrücke wie Keile erscheinen. Dieses Eindringen folgt derselben Technik wie die der babylonischen bzw. assyrischen Keilschrift. Auch dort werden Stäbe, Keile oder sogar Rundstäbe unterschiedlicher Dimensionen in variierenden Tiefen rhythmisch in den feuchten Ton gedrückt (vgl. Keilschrifttafel aus Ebla, Abb. 53).³⁰⁶ Auch die Anordnung der Vertiefungen in den Ton folgt der Verarbeitung

³⁰⁵ Vgl. Pomodoro Quintavalle 1990, S. 29.

³⁰⁶ Vgl. Zbikowski Zeichen 1996, S. 197.

von Schrift, die als Aneinanderreihung gleichförmiger graphischer Zeichen definiert ist.³⁰⁷ In Werken wie der *Tavola della memoria* (60 RI 1 oder auch 59-65 RI 1) wiederholen sich einzelne zeichenhafte Mikroeinheiten über die gesamte Tafel hinweg und bilden damit ein Kriterium für Schriftähnlichkeit. Die Anordnung dieser Zeichenelemente in einem Raster ist wiederum vergleichbar mit Keilschrifttafeln wie der schon oben herangezogenen aus Ebla.

Doch die Affinität in Pomodoros plastischem Werk zur sumerischen und assyrischen Kultur beschränkt sich nicht nur auf ein freies Nachbilden von Tontafeln. Bevor er 1995 in einer begehbaren Plastik die Todesfurcht und den Wunsch nach Unsterblichkeit aus dem Gilgamesch-Epos umsetzt (vgl. *Ingresso nel labirinto*, 95 PR 1. s. auch Kap. 4.1), lässt er sich für seine *Rotativa di Babilonia* (91 SC 6) unverkennbar vom Prinzip der Rollsiegel inspirieren.³⁰⁸ Diese kleindimensionierten Walzen tragen negativ eingegrabene, meist figürliche Darstellungen, jedoch treten seit ca. 2900-2350 v. Chr. auch Keilschriftinschriften in Erscheinung.³⁰⁹ Zur Siegelung werden sie mindestens einmal über eine feuchte Tonplatte gerollt, sodass sie ein endlos fortzudenkendes Figurenband prägen.

Besteht die Form eines Rollsiegels aus einem schmalen Zylinder, so ähnelt die Gestalt der *Rotativa di Babilonia* der eines Rades, dessen dominierenden Kreisflächen mit einer abstrakt-konstruktiven Zeichnung versehen sind. Im Zusammenhang mit Schriften ist der mit eingekerbten Zeichen versehene Radumfang von Bedeutung, der beim Rollen auf einem nachgiebigen Untergrund ein Band abdruckt, das mit der Botschaft in einer fremden Schrift besetzt scheint (vgl. Abb. 54). Pomodoro assoziiert beim Erstellen der Buchstaben frei und orientiert sich erklärtermaßen nicht an einer existierenden Schrift, jedoch weisen einige Zeichen Ähnlichkeiten mit hebräischen Schriftzeichen auf. So findet sich in dem Band eine gelegte V-Form, die dem hebräische Ajin (א) ähnelt, eine doppelte Strichform erinnert an die Zeichen Jod und Waw (י). Auch andere Zeichen können auf Buchstaben des hebräischen Alphabets zurückgehen (vgl. Abb. 55). In ihrer Kombination sind die Zeichen nicht lesbar und lassen auch keinen semantischen Zusammenhang erkennen. Es gibt von Pomodoro keinen Hinweis, dass die Ähnlichkeiten beabsichtigt sind. Die Übereinstimmung erfolgt zufällig in der Absicht, formal ansprechende Zeichen schaffen zu wollen. Im Vergleich mit Alphabeten aus anderen fremden Kulturen fänden sich vermutlich weitere vom Künstler ebenso unbeabsichtigte Identifizierungsmöglichkeiten.

³⁰⁷ Vgl. Zbikowski Zeichen 1996, S. 30.

³⁰⁸ Der Anlass für eine intensive Beschäftigung Pomodoros mit Rollsiegeln war eine Reise in die Türkei 1995 (vgl. Pomodoro Hunter 1995, S. 276).

³⁰⁹ Vgl. Zbikowski Zeichen 1996, S. 197.

Einige in diesem Schriftband erfundene Zeichen verwendet Pomodoro monumentalisiert in einer Relief- und Graphikserie Ende der neunziger Jahre (vgl. 96 RI 1 bis 96 RI 8) oder einzeln gesetzt in Medaillen. Stehen diese Reliefs isoliert, verliert das einzelne Zeichen seine Buchstabenhaftigkeit und damit seinen Bezug zu einer Sprache. Ihre ästhetische Wirkung bezieht das Relief aus den Formen seines Zeichens, das sich energisch und raumgreifend gegen einen regelmäßig strukturierten Untergrund absetzt. Erst wenn die Reliefs in einer Folge angeordnet werden, erhalten sie zusätzlich ihre skriptoralen Qualitäten zurück. Dies geschieht in ihrer Verwendung als „Prosperos Buch“, das in der Aufführung von Shakespeares „Der Sturm“ (Abb. 56),³¹⁰ für die Pomodoro die Ausstattung entwarf, vom Theaterhimmel hinabgerollt wird und neben ihren ästhetischen Qualitäten nun auch Handlungsträger wird. Dort bleiben sie zwar undechiffrierbare Zeichen, gewinnen aber auf ein breites lamelliertes Band gesetzt ihre eindeutige Schriftfunktion zurück.

So deutlich war Pomodoros Bekenntnis zu seinen Zeichen als „Schrift“ nicht immer: Sie seien keine fremdartige, unverständliche archaische Schrift, sondern eher Chiffren,³¹¹ die Inneres und Verinnerlichtes ausdrücken. Für die hier behandelten Reliefs von 1996 scheint jedoch die Lesart sowohl als unbekannte Schrift als auch als Chiffre möglich. Aus eigener Anschauung konnte die Verfasserin beobachten, wie Betrachter zum Teil mit Erfolg (vgl. die vereinzelter Schriftzeichen der *Rotativa di Babilonia*) versuchten, die Zeichen als Schrift zu entziffern, oder sie mit Figuren und Gegenständen in Verbindung zu bringen. In ihrem Gesamtzusammenhang bleiben die Zeichenfolgen jedoch unlesbar.

Dörte Zbikowski beobachtet die Verwendung fremder Schriften in der Malerei in analoger Weise: Sie resümiert für die ihrer Lesbarkeit enthobenen Schriften eine Rezeption durch den Betrachter als ein Bild. Die Formen der Schriftzeichen bekämen so eine Autonomie ohne allerdings ihren Schriftcharakter gänzlich zu verlieren. Dabei wirkten sie wie Symbole, die in einen Bereich des „nicht Sagbaren“³¹² vordringen. Übertragen gilt das ebenfalls für die „tiefen inneren Chiffren“ Pomodoros.

Ein weiterer Grund, warum viele Kritiker Pomodoros Werke mit Schriften vergleichen, mag in der rhythmischen Anordnung von Kuben, Streben und Keilformen in den Reliefs, aber auch in den rundplastischen Werken liegen. Die Wiederholung von geometrischen Grundformen könnte auf eine Schrift hinweisen. Letztendlich fällt es aber schwer, sie dennoch als „Schrift“ zu deuten, da sie entweder aus zu wenigen Zeichen gebildet wird wie, z. B.

³¹⁰ Palermo, Teatro Biondo Stabile, Cantieri culturali della Zisa, Regie: Cherif. Premiere: 7. April 1998. Vgl. Cantù 2002, S. 148-153.

³¹¹ Vgl. Pomodoro Pesaro 1971, S. 17.

³¹² Vgl. Zbikowski Zeichen 1996, S. 433.

Bassorilievo (69 RI 1) mit lediglich Keil-, Plättchen- oder Kubusformen, oder aber aus zu vielen, um noch einen wiederkehrenden Rhythmus zu bilden, wie z. B. *Muro* (79 RI 1). Im Gegensatz zu schriftähnlichen Tafeln und Werken zielt die Rezeption weniger auf das Mysterium einer versteckten Botschaft ab, als auf eine ästhetisierende Sehweise, die sich aus der spannungsreichen Anordnung der Zeichen ergibt. Ihre Bedeutung beziehen die Zeichenelemente durch die stimmige, aufeinander bezogene Anordnung untereinander.

4.2.2 Die Schrifttafel: das Werk als Buch

Neben der Möglichkeit, im gestisch-dynamischen, durch das Bewusstsein kaum gefilterten, oder im behutsam setzenden Schreibakt innere Gefühlszustände auf die Materie zu übertragen, hat Schriftlichkeit das große Potenzial, dauerhaft Gedächtnis und Erinnerung zu fixieren. Sie ermöglicht eine Vergegenwärtigung der Vergangenheit.

Wie in den oben behandelten Beispielen beobachtet, sind die Schriftzeichen in den Werken Pomodoros nicht lesbar. Im Gegensatz zu einer Schrift, die von den Mitgliedern des zugehörigen Kulturkreises eindeutig zu entziffern ist, finden sich in den Werken Pomodoros individuelles Erinnern und Gedächtnis des Künstlers, deren Bedeutung dem Betrachter verborgen bleiben muss. Hier trifft sich die Schreibthematik mit der der später behandelten Gedankenplastiken und vor allen den *Tavole della memoria*. Der Bezug zu einem Inhalt, der auf Fixierung von Gedächtnis hinweist, wird durch die eindeutige Titelgebung unterstützt: Pomodoro verwendet Titel wie „*Cronaca*“ (= „Chronik“), „*Tavola*“ (= „Tafel“), „*Lettera*“ (= „Brief“) oder auch „*Papiro*“ (= „Papyrus“ – zu den *Papiri* vgl. auch Kap. 3.7). Wie in den obigen Bemerkungen zu den *Tavole della memoria*, aber auch in den *Tavole dei segni* (vgl. Kap. 2.2.5) schon ausgeführt, zeigen sie Tafeln, in denen als Gedächtnisfixierung Zeichen und Objekte hineingedrückt und gesetzt sind, die an eine archaische, unbekannte Schrift erinnern, da sich die Zeichenelemente auf unbeschriebenem Untergrund rhythmisch wiederholen.

Der Schriftcharakter der *Lettere*³¹³ ist dem entgegen nicht so offensichtlich. Für die *Papiri* konnte festgestellt werden, dass sich nicht nur Schrift in den Texturen wiederfinden lässt, sondern auch der aus gestampftem Grasgeflecht bestehende Schreibuntergrund. Auch in

³¹³ Zu den *Lettere* zählen: *Lettera a K.* (65 RI 1), *Lettera „A“* (76 RI 8), *Lettera „B“* (76 RI 9), *Lettera „C“* (76 RI 10), *Lettera „D“* (76 RI 11), *Lettera solare* (77 RI 1), *Lettera con la discesa* (77 RI 2), *Lettera del cuore* (77 RI 3), *Lettera di divisione dei terreni* (77 RI 4), *Lettera sbarrata* (77 RI 5), *Lettera narrativa* (77 RI 6), *Lettera a metà* (77 RI 7).

den *Lettere* wird die Fläche über und über mit Texturen belegt, sodass sich mit ihnen eher der Untergrund denn die Schrift selbst assoziieren lässt.

Die Muster vieler *Lettere* sind meist durch strenge, kleinteilige horizontale Gliederungen in fast mathematisch anmutende Rhythmen geordnet (vgl. *Lettera* „A“, „B“ und „D“; 76 RI 8, 9 & 11). Ihre Gestaltung steht in engem Zusammenhang mit den oben in Kap. 3.7 behandelten *Fogli lunghi di Padova & di Urbino* (77 RI 8 & 9). Selbst wenn in *Lettera* „C“ (76 RI 10) die Texturen durch einen diagonalen Einschub unterbrochen werden, fügen sich die Schraffuren wieder in die strengen Abfolgen ein. Die Horizontalen wirken hier wie die Linien auf einem Blatt, und die vertikalen Strichelungen erzeugen trotz ihrer Monotonie die Idee von Schrift oder einem unbekannten Zahlensystem. Einige dieser *Lettere* sind mit Zusatzbezeichnungen versehen, die den Inhalt der Graphismen deuten können, z. B. *Lettera solare* (77 RI 1, „Sonnenbrief“), unter dessen Schraffurengitter ein Sonnenball erkennbar wird, oder *Lettera del cuore* (77 RI 3, „Herzensbrief“), in dessen rechter oberer Hälfte ein mit Energielinien sternförmig erweitertes Herz zu schlagen scheint.

Formal weisen diese *Lettere* Ähnlichkeiten mit Paul Klees Streifenbilder auf, die nach seiner Ägyptenreise 1928/29 entstanden. In feinen farblichen Nuancen schichtet Klee sparsam vertikal unterbrochene Farbbänder übereinander und schafft damit Kompositionen mit Landschaftsassoziationen, die sich in Titeln wie „Monument im Fruchtländ“ (1929. 41- N1) oder „Blick in das Fruchtländ“ (1932. T9-189) widerspiegeln. Der Titel der *Lettera di divisione dei terreni* (77 RI 4, = „Brief der Grundstücks-/ Geländeaufteilung“) scheint sich direkt auf diese Titel Paul Klees zu beziehen: Horizontale, von einem Stakkato von feinen Schraffuren begleitete Streifen überziehen das Relief, das unten in einer scharfen Diagonale abgeknickt ist. Diese Bänder können als Furchen eines „Fruchtländ“-ähnlichen Geländes gelesen werden, das diagonal begrenzt ist. Wie bei vielen Werken Pomodoros ist auch hier die Bedeutung der einzelnen Elemente nicht eindeutig: Der Knick könnte auch den Bestandteil eines Briefumschlages darstellen. Mit zeichenähnlichen Mitteln stellt Pomodoro so neben dem Schriftbild des Briefes auch dessen Inhalt dar und versteckt in ihm eine Hommage an den geschätzten Malerkollegen Paul Klee.

Noch deutlicher als in der Darstellung der *Lettere* lässt sich Schrift in den *Cronache* beobachten: Hier setzt Pomodoro nicht nur an fremde Schriften erinnernde horizontale Texturen ein, sondern macht handschriftliche Parolen seines Freundes Gastone Novelli zum markanten Bestandteil seines Werkes. Die sieben „Chroniken“ entstehen 1976 zeitgleich mit der Arbeit an *The Pietrarubbia Group* (75-76 SC 1) und sind Freunden des Künstlers gewidmet: drei dem 1968 verstorbenen Maler Gastone Novelli (76 RI 1, 2, & 7), eine dem Fotografen

Ugo Mulas (76 RI 3), zwei dem Musiker Paolo Castaldi (75 RI 4 & 5) und eine dem Kritiker und Schriftsteller Francesco Leonetti (76 RI 6). Viele schon in zeitnahen Werken beobachtete Elemente finden sich in den *Cronache* wieder: Wie in den *Lettere* oder in den Bronzen *L'uso* und *Il fondamento* der *Pietrarubbia Group* werden die Relieftafeln von mit vertikalen Schraffuren flankierten Linien und Streifen horizontal gegliedert, die meist nur von wenigen feinen Diagonalen oder Dreieckselementen durchschnitten werden. Die Ugo Mulas gewidmete Chronik (76 RI 3) wird ähnlich wie die Tafel *Il fondamento* von einer leeren, leicht abstehenden Platte im oberen Teil bestimmt. In diesem Relief ist eine Verbindung zwischen der Abbildung und der geehrten Person für den uninformierten Betrachter nicht nachvollziehbar, da Pomodoro sie nicht erklärt. So kann ein Verhältnis von Bild und Person nur intuitiv geahnt werden. Die Gestaltung der anderen *Cronache* gibt allerdings deutlichere Hinweise auf die Tätigkeiten der Freunde: Die dem Herausgeber einer Zeitschrift und Poeten Francesco Leonetti gewidmete Chronik ist ähnlich wie die Kolumnen einer Zeitschrift oder die Strophen eines Gedichtes in drei Spalten eingeteilt, die Reliefs für Paolo Castaldi könnten die Partitur oder die graphische Darstellung einer Komposition des Musikers sein.

Eine auffällige Verbindung zwischen Schrift und Texturen bilden zwei Gastone Novelli gewidmete Reliefs (76 RI 1 & 7), weil sie lesbare, handschriftliche Parolen enthalten. Inschriften kommen sonst in Pomodoros Werken kaum vor – die prominente Ausnahme ist lediglich der Montalevers in *The Pietrarubbia Group* (vgl. Kap. 3.13). Auf den zwei *Cronache* sind auf Leerflächen zwischen den Linientexturen politische Manifeste in verkürzenden Schlagworten geschrieben, die schon Novelli von Trotzki, Mao und Che Guevara zitiert hat. Es sind Äußerungen zu den Themen Klassenkampf und Bourgeoisie, das Verhältnis von Konsum und Kapitalismus und Verrat an der Revolution. Diese Texte sind bis auf den letzten Abschnitt der ersten Chronik („Si compie una rivoluzione“) direkt dem radierten Titelblatt von Novellis Graphikmappe „Mais si vous purrir en paix“ von 1968 (Abb. 57) entnommen: Der Text ist über die gesamte Fläche von Novellis Blatt in ungelinken und teilweise spiegelverkehrten Majuskeln gesetzt. Dieser etwas unbeholfene Eindruck entsteht durch die Radiertechnik, in der Novelli die Großbuchstaben spiegelverkehrt auf die behandelte Kupferplatte setzt. Die leicht gewellte Linienführung, die auffälligen Durchstreichungen von Schreibfehlern und die nicht durch den Inhalt motivierte Hervorhebung einzelner Wörter erschweren die Lesbarkeit und hinterlassen einen ungeordneten Eindruck, der sich unbewusst beim Betrachter auch auf die Inhalte des Textes überträgt. Pomodoros bereinigte Schriftstellen wirken flüssiger und sicherer, weil sie positiv und damit leichthändiger auf die Bronzeplatte übertragen wurden. In den *Cronache* sind nur die Stellen mit Majuskeln hervorgehoben, deren Betonung auch sinn-

voll erscheint. Pomodoro wählt die Handschrift, die Novelli im Gegensatz zu Druckbuchstaben in seinen Werken nur selten verwendet. Sowohl aus technischen, als auch aus formal-graphischen Gründen arbeitet Novelli mit Großbuchstaben. So zeugt die sehr persönliche Handschrift von einer Nähe zum verstorbenen Freund. Wirkt das Titelblatt Novellis plakativ, scheinen die Schriftzüge auf den *Cronache* ein Extrakt aus einem nichtöffentlichen Tagebuch zu sein. Bestärkt wird dieser Befund durch einen Schriftvergleich zwischen der ersten Chronik (76 RI 1) und einer willkürlich ausgewählten handschriftlichen Ergänzung in Novellis Manuskript zu seinen Griechenlandreisen (vgl. Abb. 58), der trotz einiger Variationen nahe legt, dass Pomodoro als Vorlage einen Autograph Novellis verwendet hat: Sofern der Schreibduktus in verschiedenen Materialien wie Papier und Metall überhaupt vergleichbar ist, erscheint er ähnlich, besonders in den nach unten ausgreifenden Konsonanten „b“, „s“ und „p“.

Die Verwendung von realen, lesbaren Schriftzügen, die als Titel oder Beschriftung in das Relief integriert werden, ist bei einer Hommage an den Maler und Graphiker Gastone Novelli naheliegend. In intensiver Auseinandersetzung mit so verschiedenen Kunstauffassungen wie denen der Surrealisten und vor allen Dingen der Paul Klees³¹⁴ entwickelte Novelli einen Stil, der Chiffren und graphisch abstrahierte Wörter in seine Gemälde integriert, um mit ihrer Hilfe im sensibel kolorierten Bild mit grobstrukturierten Musterungen auf eine über das Sichtbare hinausgehende Bedeutungsebene zu verweisen. Wie Klee benutzt auch er einen Pfeil, um die Richtung einer Energie anzuzeigen, beispielsweise in der Dreifarblithographie „Il viaggio dell’aquilone“ („Die Reise des Drachen“), 1967-67 (467 x 618 mm, Edition 2RC, Roma). Ebenso könnte die zweifarbige Radierung „Tavola che illustra i cinque movimenti per le acque“ („Tafel, welche die fünf Wasserbewegungen illustriert“, 1966, 350 x 850 mm, 40 Ex., Grafica Renzo Romero, Roma) sich nicht nur auf die Schriften Leonardos über die Wasserströmungen, sondern auch auf die Pädagogischen Skizzenbücher Paul Klees beziehen. Formale Ähnlichkeiten sind unübersehbar. In seinen Bildern sind Texte mit plakativ politischem Inhalt kaum zu finden. Dort verarbeitet er meist persönliches Erleben, beispielsweise aus seiner Griechenlandreise, aber auch kunstästhetische Überlegungen. Indem Pomodoro sich auf den politisch Denkenden bezieht, nimmt er die Künstlerhommage zurück und ehrt stattdessen den Menschen und Freund.

³¹⁴ Novelli übersetzte Texte aus Klees „Schöpferischer Konfession“ auszugsweise für die Zeitschrift „L’Esperienza moderna“ ins Italienische. – Als weitere italienische Künstler aus Pomodoros Umfeld, die Wort und Schrift zum integrativen Bestandteil ihrer Kunst machen, sind besonders Mario Schifano und Alighiero Boetti zu erwähnen. In unterschiedlicher Intensität kommentieren einzelne Wörter, Satzteile oder ganze Phrasen besonders in Werken der sechziger Jahre politisch oder philosophisch das Bildgeschehen oder dienen als Pop-Art-Zitat.

Doch nicht nur in Werken, deren Titel sich eindeutig auf Schrift und schriftlich fixierte Inhalte beziehen, wird die Konservierung von Gedächtnis zur intuitiv erfassbaren Thematik. Sowohl Rundplastiken als auch Reliefs bezieht Pomodoro auf Werke der Kunstgeschichte, die heroische Taten dokumentieren. Einige Ausformulierungen seiner Säulen bezieht er auf die Trajanssäule, die den Sieg Kaiser Trajans darstellt (vgl. Kap. 3.1.2) und die Idee hinter dem Projekt für *Murale in movimento* (83-84 RI 1) stammt von der Schilderung der Schlacht Ramesses II. gegen die Hethiter in Luxor (vgl. Kap. 2.2.6). Der *Obelisco „Cassodoro“* (88 SC 2, „Obelisk ‚Cassodoro‘“) soll hingegen die Epen kleiner Leute dokumentieren (vgl. Kap. 4.5.2). Zu diesen Plastiken liegen Erklärungen des Künstlers zu einem narrativen Inhalt vor. Mit deren Kenntnis sucht und findet der Betrachter in den abstrakten, unverständlichen Zeichen einen Zusammenhang, der aus den autonom angelegten Formen und innerplastischen Dynamiken eine Schlachten- oder Alltagsschilderung werden lässt. Die Formen dieser Werke sind so offen angelegt, dass sie mehrere Lesarten zulassen.

Erzählstrukturen in der Plastik des 20. Jahrhunderts sind bisher kaum untersucht worden. Angela Lammert sieht eine geänderte Erzählauffassung seit Beginn der klassischen Moderne.³¹⁵ Sie sieht narrative Elemente beispielsweise in den Gebärden der „Bürger von Calais“ Rodins oder in der Wiederholung ganzer Figuren oder Fragmente bei Alberto Giacometti oder Germaine Richier. Im Sinne der Erzählweise Gertrude Steins ermöglicht die Wiederholung, „langsam alle Seiten zum Vorschein zu bringen“.³¹⁶ Lammerts Versuch, auch narrative Strukturen in abstrakter Plastik zu belegen, überzeugt nicht. Die Lesbarkeit der Giacometti-Skulptur „Das Leben geht weiter oder Sturz eines Köpers auf ein Diagramm“ (1932) von links nach rechts und deren mögliche Lesart als simultane Geschichte scheinen nicht stimmig. Auch in den Rundplastiken Pomodoros finden sich keine Werke, in denen die von Lammert beschriebenen narrativen Gestaltungsprinzipien beobachtet werden könnten. Reihungen wie die der *Quattro Stele* (97 SC 1) entspringen in ihrer Zeichenhaftigkeit eher einer hierographischen Tradition (vgl. Kap. 3.1.3).

Narration findet in Pomodoros Werk ausschließlich in den der Malerei nahestehenden Reliefs statt.³¹⁷ Pomodoro selbst weist auf die verborgenen Geschichten beispielsweise in *Murale in movimento* (83-84 RI 1) oder *Le battaglie* (95 RI 1) hin. Auch ohne die Aussage des Künstlers ist der narrative Charakter an mehreren Elementen erkennbar: Die Schriftähnlichkeit deutet ebenso wie eine klare Leserichtung von links nach rechts auf das Vorhandensein

³¹⁵ Vgl. Raum Körper 1998, S. 83-96.

³¹⁶ Ebd., S. 92.

³¹⁷ Hierzu zählt ebenfalls das die *Colonna* (92 SC 2, vgl. Kap. 3.1.2) umziehende Reliefband oder die „epenhafte“ Beschriftungen des *Obelisco „Cassodoro“* (88 SC 2).

einer Erzählung oder Schilderung. Zudem greift Pomodoro in seiner Abstraktion auf erzählerische Mittel zurück, die schon in ägyptischen Schlachtendarstellungen verwendet wurden. Als Vergleich sei hier auf die Darstellung Ramses II. in der Schlacht von Kadesch verwiesen (Abb. 59). Ramses als Auftraggeber akzentuiert in seiner Schlachtenschilderung im Vergleich zu vorherigen Epochen das Erzählerische.³¹⁸ Im gezeigten Ausschnitt ist das Feldlager zu sehen, in dessen rechter Mitte sich das Zelt des Pharaos (mit Kartusche) befindet. Links bereiten sich die Soldaten auf Kampfhandlungen vor, während rechts die Hethiter den Schilderwall durchbrechen. Figuren und Gegenstände formieren sich in unregelmäßigem Rhythmus in Richtung rechts. Jedoch wird dieser Fluss immer wieder durch gegenläufige Bewegungen unterbrochen, sei es durch einen, sich nach links wendenden Soldaten oder Tiere. Die Beschreibung des Lagers wird von Streifen gegliedert, die zusammen mit dem rahmenden Schilderwall den Grundriss des Lagers darstellen. In diesen Feldern sind Soldaten und Pferde überlappend in Reih' und Glied angeordnet. Andere vorschreitende Kämpfer lassen sich in kein Schema einpassen. Pomodoro strukturiert sein Relief *Le Battaglie* mit ähnlichen Mitteln. Wie die Mittelallee in Ramses' Feldlager zieht sich in der oberen Hälfte ein Band durch Pomodoros Relief. Auch dort hebt sich eine Stelle durch ein einmaliges Kugelelement vom Rest der Komposition ab. Als vorherrschende Bewegungsrichtung kann man die von links nach rechts feststellen, und auch bei Pomodoro finden sich überlappende und eher lockere Formationen, die keiner einheitlichen Richtung folgen. Letztere Merkmale finden sich ebenfalls in *Murale in movimento*. Ist es schwierig, in Pomodoros Rundplastiken eindeutige narrativen Elemente zu verifizieren, lassen sich in seinen Reliefs deutliche erzählerische Strukturen aufzeigen.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass sich Pomodoro durch die Herstellung einiger seiner Tafeln in einer dem Schreiben analogen Weise am Prinzip, aber nicht an der Form der Schrift orientiert. Gleichzeitig irritiert er den Betrachter durch eine halb bewusste, halb unbewusste Schaffung einer skriptural-abstrakten Privatikonographie von Zeichen mit dem Spannungsverhältnis zwischen Lesbarkeit und Unlesbarkeit. Durch die Möglichkeit eines lesbaren Inhalts versucht der Betrachter, in den lediglich ornamental erscheinenden Texturen eine Botschaft zu ergründen. Sein Blick verweilt länger auf den Strichmustern und versucht, Rhythmen zu identifizieren und einen Sinn in diesen zu erkennen. Auch wenn er sich abwendet, ohne einen Inhalt entziffert zu haben, bleibt die Idee erhalten, die Wand, die Graphik oder die Tafel seien Träger versteckter Botschaften.

³¹⁸ Vgl. Pochat Bild Zeit 1996, S. 66.

4.3 Energien im Gegensatz: Positiv-Negativ und weitere Dualismen

Kaum ein anderer Künstler in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts arbeitet so kontinuierlich mit Dualismen in der Plastik wie Pomodoro. In seinen Werken fallen immer wieder Gegensätze wie „hell und dunkel“, „positiv und negativ“ oder „glatt und chaotisch“ auf. Es soll nun untersucht werden, mit welchen plastischen Mitteln und vor welchem geistesgeschichtlichen Hintergrund diese Kontraste gebildet werden.

Das Gegensatzpaar „positiv“ und „negativ“ ist in der Technik schon angelegt. Pomodoro schneidet die Erhebungen seiner Plastiken, seien es komplette Reliefs oder Innenleben von Grundkörpern, negativ in eine weiche Tonplatte hinein und gießt sie dann positiv aus (vgl. Kap. 2.2.5). Dieses so erhaltene, meist aus Gips bestehende Werkstück bearbeitet er positiv im Aufbauverfahren weiter, bis es als Originalmodell in die Gießerei geschickt wird. Ähnlich wie beispielsweise ein Radierer denkt er während eines negativen Arbeitsschrittes schon an das positiv vollendete Werk. Mit diesem Verfahren entsteht heute noch der Großteil seiner Skulpturen bzw. Teile von ihnen, wie *Ruota* (01 SC 3) oder *Rilievo* (01 RI 2). Auch die von Beginn seiner künstlerischen Laufbahn an verwendete „Osso-di-seppia“-Technik arbeitet ebenfalls mit einer Negativ-Positiv-Konzeption.

Meist nimmt der Betrachter bei Ansicht der fertigen Plastik diese negative Zwischenstufe nicht wahr: In der Regel erscheinen alle heraustretenden Keile, Scheiben, Bänder oder Klötzchen wie aufgebaut und angefügt, obwohl deren größter Teil aus dem Abguss einer Negativform entsteht. Das Relief mit seinen Texturen wirkt durch die positiven, in den Raum hineinreichenden Formationen klarer strukturiert und vertrauter, da die Sehgewohnheit des Betrachters in der Regel am positiv aufgebauten Flach- und Hochrelief geschult ist. Pomodoros positiv ausgeführte Reliefs erscheinen offen, da seine Texturen aus dem Bildgrund hinaus dem Betrachter entgegen streben.

Die Entscheidung zur positiven Form ist eine ästhetische. Nur selten kehrt Pomodoro das Negativ nicht um und belässt es in dem Zustand, der in seinen übrigen Werken lediglich ein Arbeitsschritt ist. Als Beispiel für ein gegenteiliges Vorgehen kann das Relief *Tavola dei segni* 1959 (59 RI 7) herangezogen werden, das sich als Bronzekopie des Tongrundes präsentiert: Eine horizontale Gliederung wird durch ein in das Material gedrücktes Band geschaffen. Die übrigen Flächen des Grundes sind rhythmisch mit feinen, meist vertikal ausgerichteten Strichtexturen oder etwas grobkantigeren, schräg eingedrückten Plättchen ausgefüllt, wobei sie weniger klar lesbar sind als in vergleichbaren positiven Reliefs. Weil die sonst in den Raum weisenden Details sich im Tongrund zu verstecken scheinen, wirken sie unübersichtli-

cher. Die ungewohnte Sehweise kann beim Betrachter Irritationen auslösen, da er unwillkürlich versucht, in seiner Vorstellung ein Positiv zu erzeugen. Gelingt es Pomodoro in seinen anderen Reliefs, einen ästhetischen, harmonischen Gesamteindruck zu erzeugen, scheint er hier auf das Gegenteil abzielen: Unklarheit und Irritation bleiben als vorherrschender Eindruck stehen. Diese als Einzelstück zu sehende Arbeit entspricht kaum Pomodoros Bestreben nach klar ausformulierten und lesbaren geometrischen Formen, das in den nächsten Jahren immer mehr hervortritt.

So wendet er dieses Mittel in Folge nur noch sparsam in wenigen Werken, aber an prominenter Stelle an. Die Rückseite des sich im Besitz des Künstlers befindenden Exemplars von *In Memory of John F. Kennedy* (63-64 SC 1) besteht aus einem kaum modifizierten Negativabdruck der Vorderseite. Die beiden Exemplare in Privatbesitz und in der Fondazione Arnaldo Pomodoro haben jeweils unterschiedliche, positiv gestaltete Rückseiten. Die Vorderseite ist für alle drei Exemplare gleich: Sie wird aus neun herausspringenden, in Charakter und Ausrichtung sehr unterschiedlichen Quadraten gebildet, deren Oberflächen tief mit verschiedenen Texturen vertikaler, diagonal oder horizontaler Ausrichtung eingeschnitten sind. Aggressiv-abweisende Zahnreihen und tief in den Grund hineinreichende Aushöhlungen flankieren die einzelnen Schnitttexturen, an anderen Stellen unterbrechen Kuben und Streben markant die Rhythmen. Ordnung in der Flächengliederung und den einzelnen Elementen hält sich im Gleichgewicht mit chaotisch-unerwarteten Momenten, besonders am linken Randbereich, wo die Texturen keinem Raster mehr zu folgen scheinen und die meist klaren Abgrenzungen zum Nachbarfeld mit Einfügungen aufgehoben werden.

Wie später noch einmal erläutert, steht diese Plastik in inhaltlichem Zusammenhang mit dem Attentat auf den amerikanischen Präsidenten J. F. Kennedy, dem die Plastik auch gewidmet ist. Dieser zeitgeschichtliche Bezug ist bei der Interpretation des Werkes kaum hilfreich, da dessen abstrakte Komposition kaum mit der Persönlichkeit des Präsidenten in Verbindung gebracht werden kann. Naheliegende Deutungen des Befundes als Zerrissenheit des Präsidenten zwischen Machtanspruch und chaotischem Privatleben können letztendlich kaum am Werk selbst festgemacht werden. In der Vorderseite zeichnet sich, wie oben beobachtet, ein ergänzender Ausgleich zwischen chaotischen und ordnenden Elementen ab. Die Vereinigung dieser Gegensätze wird auf dem, sich im Besitz des Künstlers befindenden Exemplar verstärkt, da die Rückseite (vgl. Abb. 60) das genaue negative Abbild der Vorderseite ist. Wo vorne die Kuben und Stege in den Raum hineinragen, dringen sie dort in den Grund hinein, was besonders augenfällig bei der Kugel oberhalb der Mitte wird, die sich nun kräftig herausdrückt. Mit diesem Hineintreten in das Quadervolumen und den dunklen Schattenbildungen

wird das Relief schwerer lesbar. So verbinden sich Positiv und Negativ nicht zu einer sich dem Betrachter leicht erschließenden Symmetrie. Gerade deshalb lädt es den Rezipienten ein, über Kennedys Unklarheiten und Brüche, die politische Situation zu Beginn der sechziger Jahre oder über die heutige Welt zu reflektieren.

Die Betrachtung der Kennedy-Skulptur konnte nicht ausreichend klären, vor welchem Hintergrund sich die Gegensätze positiv und negativ letztendlich ausbilden. Das Entstehen dieses Dualismus wird mit den geistigen Interessen Pomodoros in Verbindung gebracht. So sieht der Kritiker Renato Barilli Pomodoros künstlerischen Werdegang im Spannungsfeld zwischen zwei Polen, die er vor dem Hintergrund der Philosophie des Existenzialisten Jean Paul Sartre sieht.³¹⁹ Barilli geht in seinem Aufsatz „Una lotta tra l’essere e il nulla“³²⁰ von einer grundsätzlichen Ähnlichkeit des in Pomodoros Plastiken zu beobachtenden Gegensatzes von positiv und negativ zu Sartres Hauptwerk „L’être e le néant“ aus.³²¹ Barilli setzt, sich auf Sartres Titel beziehend, die dichte Materie vieler Plastiken Pomodoros mit der Kategorie des „l’essere“ gleich und bezeichnet Hohlräume als „il niente“.³²² Konkrete Bezüge auf Sartre beschränkt Barilli auf den Hinweis, dass es in „L’être et le néant“ zwei gegensätzliche Seinsformen gibt, die sich in „positivo“ und „negativo“ äußern. Dann beschreibt er mit diesen dualen Kategorien ausgewählte Werke Pomodoros, wobei der Sartrebezug jedoch unklar bleibt. Die beobachtete „sartriana dialettica incessante tra l’essere e il nulla“³²³ wird so vage ausgeführt, dass sie fast beliebig auf weitere Dialektiken wie die beispielsweise von Hegel übertragen werden könnte.

Auch wenn er von Barilli nur in Andeutungen ausgeführt wird, ist der Bezug zum Existentialismus naheliegend.³²⁴ Pomodoro hat sich in den fünfziger Jahren nachweislich mit Sartres Philosophie auseinander gesetzt. Der Künstler selbst verweist besonders auf seine Lektüre von Sartres „La nausée“³²⁵, die eine aus „L’être e le néant“ übernommene

³¹⁹ Auch Guido Ballo konstatiert für Pomodoros Frühwerk Einflüsse des Existentialismus („spinte esistenziali“), vgl. Pomodoro Ballo 1984, S. 24.

³²⁰ „Ein Kampf zwischen dem Sein und dem Nichts“, vgl. Pomodoro Rimini 1995, S. 7-15.

³²¹ Vgl. Sartres Hauptwerk: „L’Être et le néant“, Paris 1943.

³²² „Das Sein“, „das Nichts“, vgl. Pomodoro Rimini 1995, S. 8.

³²³ „Sartres Dialektik unaufhörlich zwischen Sein und Nichts“, ebd., S. 10.

³²⁴ Die Untersuchung einer Wechselbeziehung zwischen Existentialismus und Kunst konzentriert sich auf figurative Kunst und geht vom abgebildeten Menschenbild aus. Bezugspunkte sind die Philosophen Sartre und Heidegger. Beispiele finden sich u. a. in Barbara Regina Renftles Dissertation über Picasso (Renftle Picasso 1998) und in Uwe Haupenthals Arbeit über Wilhelm Loth (Haupenthal Loth 1989). Die Ergebnisse sind nur bedingt auf abstrakte Kunst übertragen.

³²⁵ Zuletzt in einem Gespräch mit der Verfasserin am 19.4.2005.

Existenzerfahrung am Beispiel der Hauptperson des Romans konkret illustriert.³²⁶ Sartre behandelt in seinen umfangreichen Untersuchungen die gegensätzlichen Kategorien des „An-sich“ und des „Für-sich“. Das Für-sich ist vereinfacht das durch das Nichts geprägte menschliche Bewusstsein („la réalité humaine“), das An-sich hingegen das dem Bewusstsein Transzendente,³²⁷ einer von Positivität und Identität gekennzeichnete Seinsweise. Sartre beschreibt in mehreren Gedankengängen das Für-sich als einen Wert, der die Allmacht des Seins negiert. Er bezeichnet es als eine „Nichtung“ des An-sich. Doch dies ist nur ein Gedanke des umfangreichen Werkes. Das Verhältnis der Seinskategorien lässt sich nur unzureichend auf einen von „positiv“ und „negativ“ bestimmten Dualismus reduzieren, obwohl Sartres schlagwortartiger Titel dies suggerieren könnte. Wichtiger als Polaritäten der menschlichen Existenz aufzuzeigen ist ihm, eine Ethik zu entwerfen, die sich an die Erkenntnis des Gegensatzes von An-sich und Für-sich anschließt, und den Menschen als frei definiert.

Diese komplexen Bezüge finden in den Plastiken Pomodoros kaum ihren Niederschlag, obwohl auch in ihnen mit Dualismen gearbeitet wird. Viel deutlicher als der Einfluss von „L'êtré et le néant“ ist der Einfluss eines „von seinem Ich entleerten Bewusstseins“,³²⁸ wie er in „La nausée“ beschrieben ist. Er äußert sich im Protagonisten des Romans als ein tiefer, ihn immer wieder überkommender Ekel, und als ein Gefühl des Scheiterns. Eine ähnliche Befindlichkeit ist schon in dem oben im Zusammenhang mit Sören Kierkegaard untersuchten Werk *Luogo di mezzanotte* (57 RI 43) festgestellt worden. Auch dort findet sich, durch die dunkle Farbigkeit und Materialität evoziert, ebenfalls der diffuse Eindruck von Ausweglosigkeit und Ekel, der besonders in der insektenhaften Figur versinnbildlicht wird. Kierkegaard und Sartre diagnostizieren die Befindlichkeit des Menschen mit negativen Kategorien, mit der der Angst bzw. der des Ekels. In Pomodoros Lektüre während der Nachkriegszeit spiegelt sich zusätzlich ein Interesse an bedrohten, sich in verzweifelter Lage befindenden Helden, wie sie bei T. S. Eliot und vor allem bei Kafka beschrieben werden. Dieser eher pessimistischen Beschäftigung steht eine optimistische Lebenseinstellung Pomodoros gegenüber, die sich in einem starken sozialen Engagement und einer Sympathie mit linkspolitischen Ideen äußert.³²⁹ Auch steht er dem wissenschaftlichen und technischen Fortschritt positiv, wenn auch nicht unkritisch gegenüber.

³²⁶ Vgl. Philosophie Gegenwart 1991, S. 534.

³²⁷ Vgl. hier und im Folgenden Töller Sartre 1996, S. 136f.

³²⁸ Vgl. Philosophie Gegenwart 1991, S. 534.

³²⁹ Dieses Übernehmen von Verantwortung ähnelt wiederum der Biographie und dem „Appell an die Verantwortung“ (s. Philosophie Gegenwart 1991, S. 535f), den Sartre in Anschluss der Diagnose des „Zur-Freiheit-Verurteilt-Sein“ gibt. Sartre sympathisierte Mitte der fünfziger Jahre mit der Sowjetunion und dem französischen Kommunismus und engagierte auch 1968 durch die Herausgabe einer linksliberalen Zeitschrift.

In diesem Spannungsfeld stehen nicht nur die vom Gegensatz positiv und negativ geprägten Werke. Auch der für das gesamte Verständnis von Pomodoros plastischem Werk grundlegende Dualismus zwischen intakt und aufgerissen, zwischen blankpoliert und informell-chaotisch ist hier anzusiedeln. In jeder Gruppe – vielleicht mit Ausnahme der *Forme X* – finden sich zahlreiche Plastiken mit stereometrischen Grundformen, deren polierte Oberfläche durch einen Riss, Aufbruch oder Schnitt aufgerissen oder zerteilt ist, so dass die darunter liegenden Körper oder Texturen sichtbar werden, die dunkel patiniert sind und so einen starken Kontrast zur hell reflektierenden Oberfläche bilden.

Da dies eines der großen Spannungsfelder ist, in denen sich Pomodoros Plastik bewegt, gehen fast alle Kritiker auf diese Merkmale ein und belegen sie häufig mit einer generalisierenden Interpretation, die sich häufig auf nicht kunstimmanente Problemstellungen bezieht. Viele Aussagen zielen darauf ab, einem wenig an der Sehweise abstrakter Kunst geschulten Publikum Schlagwörter zum Verständnis zu liefern, die mit dessen eigener Umwelt, aber weniger mit der Skulptur selbst in Verbindung zu bringen sind. So sieht beispielsweise Sue Graze psychologisierend und ohne konkreten Bezug zur Plastik diesen Kontrast als „la difficoltà dell’individuo ad adattarsi ad un nuovo mondo“.³³⁰

Aber auch Pomodoro selbst besetzt die Dualität zwischen geometrischer Oberfläche und dem Aufbrechen im Innern mit philosophisch-historischen Konzepten: Noch stark beeinflusst durch die politischen Umwälzungen Ende der sechziger Jahre erklärt Pomodoro 1971, dass er in einer „zona di contraddizione attiva“ in einer Art von Wertkritik „operazioni mentali progressive“ sichtbar machen will.³³¹ Solche „aktiven Widersprüche“ finden sich – wie schon beobachtet – in *Una battaglia: per i Partigiani* (71 SC 2, s. auch Kap. 4.5.2). Mitte der neunziger Jahre ist seine Auslegung weniger politisch gefärbt und zielt eher auf die menschliche Existenz in der heutigen Zeit: Die geometrische Form gilt ihm als Ausformung der Ratio, besonders mit ihren technologischen Auswirkungen, Brüche im plastischen Körper als Ausdruck des Primitiven, der Tiefe auch im psychologischen Sinne. Für ihn gehören beide Seiten heute untrennbar zusammen.³³²

Sicher ist es im Verständnis der abstrakten Plastik als „offenes Kunstwerk“ legitim, eine formal-ästhetische Gestaltung einer Plastik mit verschiedenen aus der Geistes- und Geschichtswissenschaft entliehenen Interpretationen zu belegen. Trotz aller Schlagworte und

³³⁰ „Die Schwierigkeit des Individuums sich an eine neue Welt anzupassen“. zit. nach Pomodoro Scritti 2000, S. 169.

³³¹ Vgl. Arnaldo Pomodoro, in: Pomodoro Pesaro 1971, S. 18. „Zone der aktiven Widersprüche“, „progressive mentale Operationen“.

³³² Vgl. Pomodoro Hunter 1995, S. 27.

Äußerungen geht es Pomodoro jedoch hauptsächlich um künstlerische Formprobleme: Er will nicht vorrangig Sinnbilder unserer Welt schaffen, obwohl er mathematische und damit universell verständliche Grundformen als Ausgangspunkt seiner plastischen Formfindung nimmt. Sehr deutlich wird dies beispielsweise in der Zurückhaltung des Künstlers, der daran zweifelt, dass seine Kugeln die Welt von heute repräsentieren könnten. Er betont ausdrücklich, dass er die „vitalità“³³³, die in der Form verborgene plastische Energie darstellen will, und nicht die Welt oder den Globus.³³⁴ Tom Freudenheim beobachtet Ähnliches, indem er in diesem Dualismus „a continual conflict of energies“³³⁵ sieht, von plastischen Energien, die vom Innern der Grundform nach außen fließen und umgekehrt. Sie entstehen auch durch das Bestreben der aufgerissenen plastischen Grundform, sich wieder zu vervollständigen.

Was Pomodoro weiterhin mit diesem Prozess des Aufbrechens beabsichtigt, erläutert er 1969 in einem Interview Mario Pancera gegenüber:

„Prendiamo le mie sfere. Che cosa mi muove a farle? Innanzitutto sono forme perfette, magiche: io le rompo con la violenza di un trapano per cercarne e scoprirne le fermentazioni interne, misteriose e pure. Così provo col bronzo lucido, levigato, un contrasto (ecco, anche qui, la contraddizione, il contrasto), una tensione discordante, una completezza fatta di incompletezze. Nello stesso istante, con lo stesso gesto, mi libero di una forma assoluta, la distruggo e insieme la multiplico. L'opera allora si può leggere continuamente di giorno in giorno, e così possiede, all'infinito, la sua migliore continuità.“³³⁶

Die Kugel ist für ihn das Beispiel einer perfekten Form, die eine magische Anziehungskraft besitzt. Diese Sichtweise deckt sich mit symbolischen Vorstellungen aus fast allen Kulturkreisen, in denen die Kugel mit den höchsten Werten belegt wird. Mit einem destruktiven Gestus, der an die Idee des informellen Künstlers Etienne Hajdu von der Zerstörung der idealen Form des ovoiden „Weltenanfangs“ Brancusis erinnert,³³⁷ zerbricht er die Haut des stereometrischen Grundkörpers. Pomodoros Ziel ist dabei nicht die Vernichtung der perfekten

³³³ Vgl. auch Bemerkungen zum Vitalismus in Kap. 3.9.2.

³³⁴ Vgl. Pomodoro Leonetti 1992, S. 68.

³³⁵ Siehe Pomodoro Pesaro 1971, S. 9.

³³⁶ Zit. nach Pomodoro Scritti 2000, S. 213. – „Nehmen wir meine Kugeln. Was bewegt mich, sie zu schaffen? Vor allem sind sie perfekte, magische Formen: Ich zerbreche sie mit der Gewalt eines Bohrers, um in ihnen die inneren, geheimnisvollen und reinen Fermentationen zu suchen und zu entdecken. So provoziere ich zur strahlend blanken Bronze einen Kontrast (auch hier ein Widerspruch, ein Kontrast), eine disharmonische Spannung, eine Vollständigkeit in der Unvollständigkeit. Im selben Moment, mit der selben Geste, befreie ich mich von einer absoluten Form, ich zerstöre sie und zusammen vervielfältige ich sie. Dann kann man das Werk kontinuierlich Tag für Tag lesen, und so erhält es bis ins Unendliche, seine beste Kontinuität“.

³³⁷ Von Hajdu stammt der vielzitierte Ausspruch, man müsse „das Ei des Brancusi zerbrechen“ (zit. nach Trier Plastik Informel 1987, S. 284). Im Gegensatz zu Pomodoro öffnet dieser jedoch in den wichtigsten Werken seines Schaffens nicht die absolute Form, sondern schafft Plastiken mit komplizierten Umrissen, in denen er „komplizierte plastische Strukturen [...] suchte“, ebenda.

Form, sondern ein Hineindringen, um das geheimnisvolle Innere der Plastik zu erforschen und freizulegen. Die so offen gelegte Struktur bildet sowohl durch die „fermentierte“ Form zwischen Chaos und Ordnung als auch in der durch die gegensätzliche Farbigkeit ein sehr deutliches Spannungsverhältnis, das er aber durch die ausgleichende Gesamtkomposition des Werkes wieder aufhebt. So schafft er eine „Vollkommenheit aus Unvollkommenheit“. Er versteht diesen Akt der Destruktion nicht nur als Erforschung des Wesens der Form, sondern auch als ihre Befreiung durch ihre Multiplikation in eine andere Gestalt. Erst so wird die perfekte Grundform zeitgemäß und kann „von Tag zu Tag“ rezipiert werden.

Die in diesem Vorgang geschilderten Dualismen treten in der vollkommen erscheinenden Form der Kugel am deutlichsten hervor. Schon die Perforation der Oberfläche und das Freilegen einer darin verborgenen weiteren Form reichen aus, um die oben von Pomodoro beschriebenen Kontraste deutlich hervortreten zu lassen. Doch auch mit aus mehreren Elementen zusammengesetzten Plastiken schafft Pomodoro Spannungsverhältnisse, die Energieströme freisetzen.

Als komplexeres Beispiel lässt sich *Cono tronco* (72 SC 1)³³⁸ anführen. Die Grundform ist ein in der Mitte fast horizontal abgeschnittener Bronzekegel, aus dessen mit Klotz- und Linientexturen angefülltem Stumpf eine Dreiecksplatte herausragt, die schmäler als der Umriss der Plastik ist und die so die Form der fehlenden Kegelspitze nicht ganz ausfüllen kann. Der Kegel hat mehrere Eingriffe erlebt: Das Abtrennen der Spitze, das Aufreißen der Oberfläche an den Seitenrändern und das Einstellen des Stahlelements, das bis fast zum Boden reicht. Es existieren mehrere Kontraste in dieser Skulptur: der zwischen den Materialien Stahl und Bronze, der zwischen idealer intakter Form und realem Fragment sowohl in der stereometrischen Grundform als auch in der chaotisch aufgerissenen Bronzeoberfläche, der zwischen der Schwere des breiten Kegelstumpfes und der Leichtigkeit der flachen Dreiecksplatte, zwischen blanken Flächen des Stahls und den Bronzerändern mit den inneren Texturen und letztlich der zwischen der nach oben weisenden Richtung des Dreiecks und der Erdhaftigkeit des Kegelstumpfs. Diese in Abbildungen nur bedingt in ihrer Komplexität zu erfassenden Gegensätze erzeugen eine große Spannung zwischen dem Keil und dem Kegelfragment, welche die Plastik davor bewahrt, monoton und einfallslos zu erscheinen.

Die Gegensätze in Pomodoros Werken entstehen zunächst durch die von ihm verwendete Positiv-Negativ-Technik. Weitere Gegensätze im Material oder zwischen intakt und aufgerissen zeigen plastische Spannungsfelder auf. Sie stehen zudem vor einem geistesgeschichtlichen Hintergrund, der es nicht mehr erlaubt, die Welt als intakt und ohne Brüche zu

³³⁸ Weitere Versionen dieser Plastik: *Cono I* (71 SC 3) und *Cono II* (71 SC 4).

verstehen. Die intakte Kugelform kann nicht mehr die Welt oder gar philosophische Kategorien versinnbildlichen, ohne dass sie gebrochen wird. Die Gegensätze sind so Zeugnis einer existentiellen Krise. Doch werden in diesem Öffnungsprozess positive plastische Energien freigesetzt, welche die einfache Grundform in Spannungen versetzen. Das Erzeugen dieses Spannungsverhältnisses zwischen zwei Polen prägt das plastische Werk Pomodoros und sichert ihm eine wichtige Stellung in der Skulpturgeschichte der Nachkriegszeit.

4.4 Auflösung der Festform durch Reflex und Bewegung

Wie schon häufiger in dieser Arbeit gezeigt, entwickelt Pomodoro seine Plastiken häufig aus stereometrischen Festkörpern, deren Ausgangsformen Kugel, Zylinder oder Kubus ein begrenztes dynamisches und künstlerisches Ausdruckspotential bieten. Deshalb wendet Pomodoro verschiedene Methoden an, um eine Plastik mit einer ursprünglich gleichförmigen Grundform in Spannung zu versetzen: So spaltet er stereometrische Grundkörper und fügt sie versetzt wieder so zusammen, dass eine Instabilität entsteht, die den Eindruck eines Auseinanderdriftens oder Fallens erzeugt und die Plastik so in dynamische Schwingungen versetzt. Als Beispiele seien *Movimento di crollo* (70-71 SC 1) oder *Asse del movimento* (83 SC 16) genannt. Dynamik erzeugt der Künstler ebenfalls durch zerstörerische Kräfte, die Oberflächen und Volumina aufbrechen, besonders kraftvoll beim invertierten Obelisk von *Una battaglia: per i Partigiani* (71 SC 2), der sich in den Pyramidenstumpf hineinrammt, um dessen nach außen strebende Binnenstrukturen freizulegen. In seinen Reliefs und reliefartigen Plastiken verwendet Pomodoro diagonal gegenläufige Elemente und zielgerichtete Keil- und Pfeilformen, um streng rhythmische Texturen und Graphismen mit Bewegungsherden zu versehen.

Mit solchen künstlerischen Mitteln wird der Eindruck von Beweglichkeit geschaffen. Neben diesen innerplastischen Gestaltungsmitteln setzt Pomodoro die Werke selbst in Bewegung oder unterwirft sie solchen Bedingungen, dass sie durch Umwelteinflüsse von außen vibrierend oder leicht schwankend erscheinen können.

Dies erzielt er nicht nur durch eine instabile Verschiebung plastischer Volumina, sondern auch durch die Anbringung einer stark reflektierenden Politur auf den Körperoberflächen. Im vorangehenden Kapitel wurde gezeigt, dass die Licht reflektierende Oberfläche der als intakt angelegten Grundform zusammen mit dem nach außen strebenden dunklen, nach dem Guss weitgehend unbearbeiteten Innengefüge zwei Pole bildet, aus dessen Spannungsverhältnis sich der größte Teil der aus einem stereometrischen Grundkörper gebildeten Plasti-

ken Pomodoros entwickelt. Die Hochglanzpolitur unterstreicht nicht nur diesen ästhetischen Dualismus, sondern trägt ein Moment der Bewegung in das Werk hinein, wie man sie noch stärker in den Kernformen Brancusis findet. Dort dient die stark reflektierende Oberfläche sowohl der Steigerung der absoluten Form als auch der Auflösung der den Kern umspannenden Skulpturenhaut, die sich nicht mehr als einheitlich präsentieren kann. Mit dem Spiegeln der Umgebung in der geschlossenen Bronze- oder Marmoroberfläche öffnet sich die Plastik ungebrochen dem Raum.³³⁹ Pomodoro verhindert die Bildung einer vollkommenen Form schon in der Anlage durch das Heraustreten der Innenmasse und die damit verbundene Perforation der Oberfläche, wobei er diesen destruktionsähnlichen Prozess in bewusster Opposition zur „perfekten Form“ Brancusis anlegt.³⁴⁰ Auch die Unterbrechung der reflektierenden Oberfläche fügt sich wiederum an den Bruch des Idealkörpers an, der bestimmend für den Dualismus der Ästhetik Pomodoros ist und in dessen Spannungsfeld die Energien seiner Plastiken wachsen.

Wie schon mehrfach zitiert, ist Pomodoro von seinem „künstlerischen Ziehvater“ Constantin Brancusi zutiefst fasziniert.³⁴¹ Die beiden Künstler verbindet eine Vorliebe für polierte Oberflächen, wobei in den entwickelten Formrepertoires Unterschiede zu beobachten sind: Brancusis Kernformen sind im Gegensatz zu Pomodoros konstruierten Grundformen nie rein der Geometrie entlehnt. Die Skulpturen des Rumänen sind Resultat eines Abstraktionsprozesses zur organischen Form hin, in der z. B. ein Mädchentorso³⁴² in einer, an der Spitze beschnittenen, Eiform konzentriert wird. Neben dem technisch anmutenden Schnitt ist der ovoide Körper durch bewusst belassene Unregelmäßigkeiten gekennzeichnet, die dem Werk einen organischen Grundcharakter verleihen. Pomodoro beschränkt sich fast ausschließlich auf Festkörper, die mit Zirkel und Winkelmesser konstruiert sind. Aus der Natur entlehnte Formen wie das Ei meidet er in seinen Rundplastiken vollständig. Als weiterer Unterschied scheint zudem für Brancusi der Akt des Polierens der Bronze und des Marmors vergleichbar mit einem beseelenden Schöpfungsakt zu sein, „als ob [er] in die Nacht hineinklopfe, damit Licht aus ihr hervorsprudelt“.³⁴³ Durch die Politur öffnet sich die perfekte Form dem sie

³³⁹ Weitere Ausführungen hierzu in Brancusi Bach 1987, S. 23.

³⁴⁰ Vgl. z. B. „voglia di distruzione“ (dt.: „Zerstörungslust“), s. Pomodoro Leonetti 1992, S. 58.

³⁴¹ Vgl. z. B. Pomodoro Leonetti 1992, S. 58, dort in Verbindung mit Paul Klee; oder Pomodoro nennt sich „un grande ammiratore di Brancusi“, Pomodoro Scritti 2000, S. 218.

³⁴² Vgl. Mädchentorso I-III von 1921-25; in: Brancusi Bach 1987, Kat.nr. 176, 191 und 211.

³⁴³ Vgl. Brancusi Bach 1987, S. 182; - Sehr gut vergleichbar sind hingegen bei Pomodoro und Brancusi die Gleichsetzung von Dunkel, bzw. Nacht für unbehandelte Flächen: Brancusi nennt den noch unbehandelten

umgebenden Raum und wird in ihm aufgelöst. Dies beschreibt Bach am Beispiel des „Fisches“ von Brancusi, der sich – vom Künstler selbst in mehreren Fotos dokumentiert – in der Ateliersituation aufzulösen scheint.³⁴⁴ Diese Beobachtung kann man auf die aufgebrochenen stereometrischen Grundkörper Pomodoros nur bedingt übertragen: Da ihre Gestalt durch die vom Innern nach außen gerichteten Energieströme teils großflächig aufgebrochen ist, kann eine intakte, perfekte Form nicht mehr erreicht werden. Brancusi verbannt die „Nacht“ unsichtbar in die Skulptur, Pomodoro lässt das Dunkel aus ihr heraustreten.

Beide Künstler erreichen mit der Politur ein Hineinfließen des umgebenden Raumes in die Skulptur und eine permanente Bewegung durch die wechselnden Reflexe, z. B. indem der Betrachter die Skulptur umrundet und sie aus verschiedenen Perspektiven sieht. In der polierten Oberfläche einer großformatigen Skulptur Pomodoros spiegelt sich mit der Umgebung auch der Betrachter selbst, der sich vor dem Werk bewegt. Sein in den Kugel- und Zylinderoberflächen verzerrtes Bild kann Anlass geben für eine Reflexion über das Verhältnis des Gespiegelten zu der monumentalen, in perfekter Schönheit erscheinenden, jedoch gleichzeitig gebrochenen Form der Skulptur.

Bei den großen im Freien aufgestellten Werken Pomodoros gewinnen besonders die Reflexe der Naturkräfte wie Wind oder Wolken an Bedeutung. Sie lassen die Grundform verschwimmen und lösen Umriss und Form der Skulptur auf. Dies lässt sich auf vielen Abbildungen seiner Skulpturen bemerken, in denen es häufig nur nach Vorabkenntnis der Plastik möglich ist, einzelne Oberflächen voneinander abzusetzen. Pomodoro multipliziert die Reflexe der Umgebung, in dem er viele Skulpturen auf einen ständig durch den Windeinfluss bewegten Wasserspiegel setzt. Prominente Beispiele hierfür sind die *Grande Sfera* (66-67 SC 1, sowohl in der Aufstellung in Pesaro als auch in Roma), *Colonna a grandi fogli* (72-75 SC 1) oder *Colpo d'ala a Boccioni* (81-84 SC 1). Im letztgenannten Beispiel überziehen besonders bei Sonnenschein die Reflexe feiner Wellenbewegungen die polierten Flächen in tanzenden Bewegungen. Die sich zu einem Flügelschlag auffaltende Plastik wirkt durch ihre breit ausladende Form massiv und erscheint trotz der aufstrebenden Diagonalformen schwer und erdlastig. Die sich kontinuierlich in Bewegung befindlichen feinteiligen Reflexe lockern die Gestalt auf und versetzen sie in einen flirrenden Schwebezustand. In bestimmten Konstellationen scheint sich die Figur im Licht aufzulösen.

In anderen Skulpturen setzt Pomodoro nicht die indirekt auf einer Wasseroberfläche erzeugten Reflexe zur Verlebendigung der plastischen Form ein, sondern integriert Wasser di-

Guss, bzw. Stein Nacht, Pomodoro belässt die Binnentexturen nach dem Guss weitgehend unbehandelt als Dunkel, das im Gegensatz zur lichten Oberfläche steht.

³⁴⁴ Vgl. Brancusi Bach 1987, S. 184.

rekt in seine Skulptur: Schon im Kap. 3.11 über Pyramidenformen wurde deutlich, wie Pomodoro eine Tetraederform (*Asse del movimento II*, 83-87 SC 1) durch Aufspalten und Wegkippen dynamisiert. Das instabile Gleichgewicht der Formen scheint die Plastik in Bewegung zu versetzen. Im ausgeführten Projekt sollte durch einen Wasserfluss über den Boden der Öffnung ein weiteres bewegtes Element in das Werk hineingebracht werden. Es hätte der *Asse del movimento* auf der einen Seite einen spielerischen Charakter verliehen, auf der anderen wäre die Unruhe der umspülten Texturen noch verstärkt worden.

Zumindest in zwei wichtigen Projekten hat der Künstler einen fallenden Wasserfluss als zentrales Element einsetzen wollen: Schon im ersten, nur in bisher in noch nicht archivierten Zeichnungen existierenden Entwurf der *Spirale aperta* (98 SC 3) von 1993 soll am zentralen, auf der Abbildung im Katalogteil kaum angedeuteten Stab Wasser herunter fließen. Durch eine buckelige Oberfläche sollte das fallende Wasser zusätzlich in Bewegung versetzt werden. Eine ähnliche Lösung war für die vier Stahlbleche in *Elevazione a crociera* (93 SC 4, „Erhebung in Kreuzform“) für den Campus der Dayton University geplant: Von den keilförmig zur Mitte zeigenden, in einer Höhe von sieben Metern anzubringenden Stahlflächen sollte ein glatter Wasserstrahl herunterfließen, der in seiner Klarheit „verità e insieme di razionalità“³⁴⁵ versinnbildlichen soll.³⁴⁶ Wurde in den oben behandelten Beispielen eine Transzendenz des Skulpturenkörpers angestrebt, steht hier das Element Wasser im Dienst der Ikonographie eines idealen Zustands. Eine ähnliche symbolhafte Aufgabe hat der künstlich angelegte Wasserlauf zwischen der *Porta d'Europa* (78-79 PR 1), der die beiden Torflügel miteinander und die Skulptur mit der Umgebung verbinden soll (vgl. auch Kap. 4.1).³⁴⁷

Doch nicht nur eine stark reflektierende Oberfläche und die Integration eines Wasserflusses benutzt Pomodoro als Kunstgriff, um seine Skulpturen in Bewegung zu versetzen.

³⁴⁵ „Die Wahrheit und Rationalität“, vgl. Pomodoro Hunter 1995, S. 140.

³⁴⁶ Pomodoro hat weitere wichtige Brunnen entworfen: Erinnert sei an die *Forma solare* (82-83 SC 1), die jeweils einen künstlichen Wasserfall bekrönt. Sie begrenzen die Seiten einer Parkanlage, in dessen Mitte die *Pillari per Amaliehaven* (82-83 SC 2) eine Fontäne flankieren. – Anfang der achtziger Jahre entwarf Pomodoro eine Brunnenanlage für die Stadt Florenz, von der einige Zeichnungen und eine kleine Gipsmaquette erhalten sind: Aus einer in der Mitte vertieften, abgeschnittenen Kegelform sollten aus mehreren Löchern in der Seite Wasserströme fließen. Die Rotunde von *The Site of Silence* (99 PR 1) nimmt diese Lösung wieder auf.

³⁴⁷ In weitere Projekte integriert Pomodoro weniger offensichtlich Wasserläufe: Das Wasser des nahegelegenen Sees wird bis unter die Rotunde von *The Site of Silence* (99 PR 1) geführt, so dass deren Besucher es von Zeit zu Zeit vernehmen können. Er soll dort an die Gewässer der Unterwelt erinnern. – In dem aktuellen Projekt (seit September 2002) „Bibbiena e la ruota d'oro“, einer Neugestaltung des Stadtzentrum der toskanischen Gemeinde Bibbiena hebt er durch eine unterschiedliche Pflasterung einen unterirdischen Wasserlauf hervor, sodass er als Zeichen für Passanten sichtbar wird. Unter einem durch einen massiven Deckel abgedeckten Brunnenschacht kann man das Wasser noch hören, aber nicht mehr sehen.

Viel direkter geschieht dies, indem er sie auf eine leicht drehbare Achse installiert und sie rotieren lässt. Nur an wenigen Stellen kommentiert er diese Vorgehensweise und erklärt, dass ihm die Idee wohl bei der Betrachtung der großformatigen Leinwände Jackson Pollocks gekommen sei.³⁴⁸ Dieser Vergleich wirkt auf den ersten Blick befremdlich, da die herangezogenen Werke aus unterschiedlichen Gattungen stammen: eine auf eine Wand fixierte Leinwand einerseits und eine bewegliche, frei umgehbbare Skulptur andererseits. Über die Gattungsgrenze hinweg will Pomodoro auf ein beiden gemeinsames Prinzip hinweisen: Die Öffnung des Kunstwerkes für mehrere Interpretationen durch die Einbeziehung des Faktors Zeit. Die Essenz dieser Installation ist laut Pomodoro „mutamento“ („Wandel“, „Veränderung“). Zu unterschiedlichen Zeiten beobachtet er vor den Werken Pollocks eine abweichende Empfindung, die nicht nur auf eine wechselnde psychische Disposition des Rezipienten, sondern auch auf veränderten Lichteinfall und Beleuchtung zurückzuführen ist. Diese verändern das jeweilige Bild im Betrachter, sodass es wie aus der Natur generiert erscheinen kann oder als Ausdruck seelischen Befindens.³⁴⁹ Ergänzend lässt sich ausführen, dass der fast plastische Auftrag diverser übereinander gelegter Schichten in unterschiedlichen Farbqualitäten in den Leinwänden Pollocks die Materie in Vibrationen zu versetzen scheint, wenn sich der Lichteinfall ändert oder der Betrachter sich vor dem Bild bewegt. Die Brechung des Lichteinfalls erzeugt Pomodoro in seinen Plastiken mit einer hochglänzenden Politur, und die Verschiebung des Betrachterstandpunktes zur Skulptur gewährt er durch das In-Bewegungssetzen der Plastik selbst. Allein der Faktor Dreidimensionalität erzeugt im Rezipienten, der sich um die Skulptur bewegt, ein größeres Spektrum von kontinuierlich wechselnden Ansichtsmöglichkeiten. Das gleiche gilt für eine Plastik, die sich vor den Augen des stehenden Betrachters bewegt. So bietet die Skulptur ein größeres Potenzial an veränderten Betrachtungspositionen und somit eine „unerschöpfliche“ Lesbarkeit des Kunstwerks, die Pomodoro anstrebt.³⁵⁰

Schon durch das Einbeziehen der beweglichen, in der Oberfläche reflektierten Umwelt erhält die Plastik ein stark wandelbares Element. Die Rotation um die eigene Achse erzeugt zusätzlich eine die Erscheinung der Plastik stark verändernde Eigenbewegung: Sofern tech-

³⁴⁸ Vgl. auch Pomodoro Scritti 2000, S. 223: – An anderer Stelle sagt Pomodoro, dass er von Pollock gelernt habe, dass Kunst ein „mutual exchange“ zwischen dem Künstler und dem Betrachter sei (vgl. „A Conversation With Pomodoro“ in: *Of Art and Artists*, Hartford, Connecticut, 9.5.1971).

³⁴⁹ Vgl. Pomodoro Scritti 2000, S. 223: „sensazione della natura“, „il tormento e la lotta“; dt.: „Empfindung der Natur“, „die Qual des Kampfes“.

³⁵⁰ Vgl. Pomodoro Scritti 2000, S. 223: „Le possibilità di lettura dell’opera variano, sono inesauribili.“ – „Die Lesemöglichkeiten der Werke sind unterschiedlich, sind unerschöpflich“.

nisch und aus Sicherheitsgründen möglich, montiert Pomodoro seine Großplastiken auf einen Bolzen mit leicht läufigem Kugellager. Dadurch ermöglicht er, dass die Plastiken durch Berührung oder einen Windstoß in eine ruhig laufende Bewegung versetzt werden. Einige seiner wichtigsten Werke sind auf diese Art montiert, wie z. B. *Colpo d'ala a Boccioni* (81-84 SC 1), *Sfera con sfera* (89-90 SC 1), *Grande Disco* (72 SC 2) und noch viele mehr. Noch stärker als schon allein durch den reflektierenden Hochglanz, öffnen sich diese Plastiken nicht nur dem Umraum, sondern entfalten selbst räumliche Aktivitäten, mit denen sie auch auf ihre Umgebung wirken.

Die vom Betrachter häufig nicht erwartete Bewegung birgt ein Überraschungsmoment in sich, da die Ursache der Rotation nicht immer erkennbar wird. Doch so wird nicht nur die Neugierde geweckt: Die Form der Plastik ändert sich vor den Augen des stehenden Betrachters. Minutiös, in einer sehr poetischen Sprache, beschreibt Mario Soldati,³⁵¹ wie die Reflexe des einfallenden Lichtes in der Oberfläche des *Grande Disco*, aufgestellt in der Mailänder Piazza Meda, als erstes seine Aufmerksamkeit erregen. Erst durch ein mehrmaliges unwillkürliches Anpassen seines Standpunktes an die langsame Bewegung der Scheibe bemerkt er die Rotation des Werkes und wird zum untersuchenden Näherkommen stimuliert. Ähnliches Verhalten ist auch bei anderen Rezipienten bemerkbar, nicht nur an diesem Werk, sondern auch an anderen wie der *Vatikan-Sfera* (89-90 SC 1). Setzt sich der *Disco* in Bewegung, findet er bei den Betrachtern größere Beachtung. Selbst unbewegt ergeben sich durch Spiegelungen in den in verschiedenen Winkeln verkanteten polierten Platten der Scheibe Wandlungsarten der plastischen Gestalt, wenn durch Schatten ein Teil zurücktritt und ein anderer zur gleichen Zeit hervorgehoben wird. Durch die Drehung verändert sich der Umriss der Plastik: Die vollrunde Scheibe der Hauptansicht kann sich auf ein schmales aufrechtes Band reduzieren und fast auflösen. Hinzu kommt, dass bei der Rotation das Sonnenlicht so stark reflektiert wird, dass es wie ein Spot den Betrachter blenden oder tanzende Lichtflecken auf der umgebenden Architektur verursachen kann. Die Plastik reagiert somit nicht nur auf ihren Umraum, sondern wird auch selbst räumlich aktiv. So erhält der *Grande Disco* noch eine weitere Dimension: Er überträgt das Licht vom Himmel auf die Erde.³⁵²

Die Plastik *Colpo d'ala a Boccioni* (81-84 SC 1) hingegen bündelt die Lichtstrahlen weniger gerichtet: Die nach unten abfallenden Dreiecksflächen der Flügel reflektieren diffus

³⁵¹ Vgl. Pomodoro Scritti 2000, 256-259. Weitere Autoren und Kritiker sind bisher kaum auf diesen Aspekt der Bewegung eingegangen.

³⁵² Erst die 10 Jahre später entstandene Plastik *Disco solare* (83-84 SC 2), die wie der *Grande Disco* aus jeweils fünf um ein Zentrum angeordneten Kreissegmenten gebildet wird, nimmt diese schon hier zu beobachtende Verbindung mit der Sonne im Titel auf.

sowohl das von oben direkt einfallende Sonnenlicht als auch das von der Wasseroberfläche gespiegelte. Es gelingt ihr kaum, den Lichteinfall weiter zu transportieren und so wird stärker als beim *Grande Disco* die Form der Plastik in einem kontinuierlichen Wechselspiel der Reflexe aufgelöst. Setzt die durch einen Windhauch verursachte Rotationsbewegung ein, entsteht für einen Moment im Betrachter der Eindruck, dass die Plastik sich mit einem leichten Ruck von der Wasseroberfläche lösen würde.

Auch in der *Sfera con sfera* (89-90 SC 1) verändert die Rotation die Wahrnehmung der Plastik. Der Grundeindruck ist eine fest mit der Erde und dem architektonischen Umraum verbundene Kugel, die in ihrer verhaltenen Dynamik eher erhaben als destruierend wirkt, eine monumentale Insignie,³⁵³ die einen festen Machtanspruch ausdrücken könnte. Von einem entfernteren Standpunkt betrachtet, ändert die Kugel durch die Rotation ihren Charakter: Die Masse gewinnt an Leichtigkeit, sodass die Plastik fast zu schweben scheint. Unwillkürlich sieht der Betrachter in der Kugelform ein Abbild unseres Planeten, mit einem bandartigen Einschnitt am Äquator und einer kosmischen Planetengeburt an der Hauptschauseite. Neben einem kontinuierlichen Wandel der Wahrnehmung der Gestalt verschiebt sich nun auch die inhaltliche Rezeption des Werkes. Erst durch die Rotation der *Sfera con sfera* ist die Rezeption aller Bedeutungsschichten möglich.³⁵⁴

Hier überlässt es Pomodoro dem Zufall, ob sich in der durch Naturelemente oder durch Menschenintervention bewegten Plastik alle ihre Aspekte erfassen lassen. Andere Werke versetzt er in eine präzise kalkulierte Bewegung: Die Plastik *Giroscopio* (86-87 SC 1), eine Konstruktion aus jeweils zwei fixierten Ringen und Segmentbögen, ist mit einem Mechanismus versehen, der die in der Mitte befindlichen zwei Halbkreisflächen innerhalb eines Tages für den Passanten und Betrachter kaum merklich um ihre Querachse drehen lässt. Die Idee zur Achsendrehung ergibt sich aus dem Vorbild dieses Werkes, dem Gyroskop (vgl. Abb. 61 A). Das heute noch unentbehrliche Instrument in Weltraumtechnik und Astronomie wurde durch Léon Foucault eingeführt und ist noch heute zur Bestimmung der Präzession und

³⁵³ Die Kugel ist schon in Götterdarstellungen seit der Römischen Republik Sinnbild der Weltherrschaft. Vgl. Schramm Sphaira 1958, siehe besonders S. 12f. – In den zugänglichen Dokumenten zu dieser *Sfera con sfera* findet sich kein Hinweis darauf, ob mit der Aufstellung im Cortile della Pigna wirklich ein Zeichen von Machtdemonstration von Seiten der Auftraggeber gewollt ist.

³⁵⁴ Auch Brancusi machte sich die Technik zunutze, um alle Schichten eines Werkes hervorzuheben und dessen wesentliche Aussage zu generieren: Er ließ ausgewählte Skulpturen rotieren, in dem er sie auf eine spiegelnde runde Platte setzte, die durch einen Elektromotor in langsame Bewegung versetzt wurde. Mehrfach bezeugt ist dies für die Bronzeversion seiner Leda-Skulptur von 1926 [Léda, Bronze poliert, 54 x 71,3 x 23,9 cm, auf polierte motorbetriebenen Stahlscheibe (Ø 93 cm) gesetzt, vgl. Brancusi Bach 1987, Kat. nr.: 224, S. 483. S. 185ff.]. Die sich ändernden Lichtreflexe scheinen der Form eine wandelbare Gestalt zu geben und unterstreichen so die inhaltliche Metamorphose der Leda zum Schwan.

somit unter anderem der Erdumdrehung im Gebrauch. Nachdem er durch seinen spektakulären Versuch im Pariser Pantheon mit dem nach ihm benannten Pendel die Effekte der Erdrotation sichtbar gemacht hatte, experimentierte er mit einem Kreisel, der sich ohne Einfluss der Gravitationskraft wie das Pendel zum Fixsternhimmel ausrichtet.³⁵⁵ Mit einer horizontalen Fixierung ist er in der Lage, Meridiane anzuzeigen.

Pomodoro nimmt als Vorbild allerdings nicht das historische Gyroskop Foucaults, sondern die technisch einfachere Version (vgl. Modelle wie Abb. 61 B), in der schwingende Horizontal- und Vertikalachsen klarer zu rezipieren und die internen Bewegungskräfte einfacher zu vermitteln sind. Für die Funktionsweise eines Gyroskops ist eine schnelle Rotation unabdingbar. Durch die Entscheidung für eine verlangsamte Drehbewegung der Kreiselhälften von 24 Stunden wendet sich Pomodoro vom astronomischen Vorbild ab und besetzt es mit einer weiteren Bedeutungsebene: Er zeigt nicht das technische Instrument, sondern symbolisiert darüber hinaus die Kräfte, die mit ihm gemessen werden, nämlich die sich innerhalb eines Tages einmalig vollständig vollziehende Erdrotation.

Die Wahl dieses Themas war dem Auftraggeber Sanyo Securities Trading Center, Tokio deshalb zu vermitteln, weil der japanische Konzern 24 Stunden am Tag auf Bewegungen am internationalen Finanzmarkt reagieren muss, was auch visuell den Besuchern und Mitarbeitern anhand einer großen Projektionsfläche in unmittelbarer Nähe des Aufstellungsstandortes der Skulptur präsentiert wird. Der ursprüngliche Wunsch des Auftraggebers nach einer den Mundus repräsentierenden *Sfera*³⁵⁶ wird ebenfalls bedient: Die in sich offene Tragekonstruktion der Skulptur definiert die Außenpunkte einer Kugelform, die zu einem gedachten Globus ergänzt werden kann. Somit verdeutlicht sie den Anspruch der Firma als weltweit operierenden Konzern. Doch auch die halben Kreissegmente bilden während ihrer einen Tag dauernden Drehung einen imaginären sphärischen Körper und bestätigen so die auch vom Künstler gewünschte Lesart des Werkes als Kugel.³⁵⁷

In der Anlage der Skulptur finden sich zwei destabilisierende Elemente: Zum einen sind die die Meridiane versinnbildlichenden Ringe der Hängung unvollständig, da der

³⁵⁵ Sehr interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass sich Paul Klee in seinen „Beiträgen zur bildnerischen Formlehre“ mit genau diesem Übergang zwischen pendelnder und kreisender Bewegung beschäftigte. (Vgl. Klee Kunst-Lehre 1991, S. 221ff. Im Originalmanuskript behandelt Klee ab S. 116 das Pendel in seinen Bewegungsformen.). Im Rahmen seiner pädagogischen Tätigkeit am Bauhaus benutzte er das hier einem Kreisel ähnliche Pendel, um seinen Schülern neben der Gravitations- die Zentrifugalkraft vor Augen zu führen.

³⁵⁶ Wie viele Auftraggeber, wollte auch der Sanyo-Konzern mit einer *Sfera* den eigenen Anspruch als „global player“ manifestieren. – Auch wegen dieses Aspektes gehören die *Sfera* zu den erfolgreichsten Skulpturen Pomodoros

³⁵⁷ Vgl. Pomodoro Leonetti 1992, S. 109f.

„Äquator“ nur in einer Hälfte der Plastik ausgebildet ist. Hier ähnelt die Skulptur eher einem altertümlichen Kompass als einem Gyroskop. Zum zweiten werden die Ebenen der kreisenden Halbkreissegmente vom Betrachter in irritierenden unterschiedlich positionierten Schrägen rezipiert, da deren Bewegungen so langsam sind, dass sie kaum wahrgenommen werden können. Zu verschiedenen Betrachtungszeitpunkten ergibt sich ein durch die Änderung verunsichernder Anblick, der einen Eindruck von Instabilität im Betrachter hervorrufen kann.³⁵⁸

Pomodoro monumentalisiert nicht unreflektiert ein astronomisches Messgerät zum Logo eines Wirtschaftsunternehmens, sondern bricht die Vorlage durch das moderne Mittel der Fragmentierung. Die eigentliche künstlerisch-zeitgemäße Aussage wird allerdings erst durch den Einsatz der fast unmerklichen Bewegung der Binnenplatten generiert: Der zuerst diffuse und instabile Eindruck wird mit dem Wissen des Betrachters um die Bewegung der Skulptur parallel zur Erdachsendrehung relativiert. Nun ist es ihm möglich, die unterschiedlichen Eindrücke mit einer ordnungsschaffenden astronomischen Gesetzmäßigkeit in Verbindung zu bringen. An der Stellung der Halbscheiben im Zentrum der Plastik wird die Zeit ablesbar, einer archaischen Sonnenuhr ähnlich, die sich ebenfalls nach dem 24 Stunden dauernden Verlauf der Sonne richtet. Hier findet sich ein regelmäßiges Kontinuum, das einen Kontrast zur fragmentierten Hängung bildet.

Die Rotation der Kreissegmente ist wegen ihres Gleichmaßes technisch perfekter als die Bewegung in den vorher behandelten Werken. Sie ist jedoch weniger dominant, da die als Meridiane zu lesende Eisenstruktur fixiert und so formbestimmend bleibt. Die extreme Langsamkeit macht es dem Betrachter kaum möglich, die verschiedenen rotierenden Halbkreissegmente zu einer Kugelform zu ergänzen. Die Scheibenform des *Grande disco* vollendet eine Rotation je nach Windstärke oder Anschub in einer halben bis ca. drei Minuten, also in einer Zeit, in welcher der Betrachter den vom Umriss der Scheibe durchgehenden Raum zu einer idealen Kugelform noch ergänzen kann. Sie scheint so einfacher und intuitiver erfassbar.

Die hier behandelten Mittel, eine Plastik in Bewegung zu versetzen, dienen sowohl zur Veränderung der plastischen Form als auch zur Verlebendigung einer aus stereometrischen Festkörpern zusammengesetzten Skulptur. Erst durch die Reflexe in der Kugeloberfläche scheinen sich Werke wie *Sfera con sfera* mit dem Umraum zu verbinden, erst die Rotation in Verbindung mit den Wasserspiegelungen erhebt die Dreieckskörper von *Colpo d'ala*

³⁵⁸ Auf diesen Aspekt scheint Hunter zu verweisen, wenn er *Giroscopio* treffend als „uno strumento da giganti che evoca idee di ordine e insieme di instabilità in un flusso continuo“, beschreibt, als „ein Riesenwerkzeug, das Ideen von Ordnung gepaart mit Instabilität in einem kontinuierlichen Fließen evoziert“, vgl. Pomodoro Hunter 1995, S. 139.

zu einem Flügelschlag, der die Plastik verlebendigt. Der in die Höhe strebende Aufbau der Plastik wird durch die Politur und die Drehbewegung verstärkt. Dadurch entsteht ein Schweben der Figur. Besonders in Verbindung mit den durch einen Wasserspiegel generierten Reflexen des Himmels scheinen sich Plastiken wie die *Sfera con sfera* vor dem Hintergrund von Meer und Atmosphäre zeitweilig aufzulösen. Sie werden so für einen Augenblick transzendiert und erscheinen in einer perfekten Form, bevor im folgenden Moment wieder die Brüche in Oberfläche und Kugelinnerem präsent werden.³⁵⁹

4.5 Memoria e Monumento – Gedächtnisspeicher und Denkmal als Thema

In einem häufig zur Einordnung des plastischen Werks Pomodoros herangezogenen Aufsatz von 1978 stellt der Kunsthistoriker Giulio Carlo Argan bezogen auf das bisherige Schaffen des Künstlers fest, dass das beherrschende Thema seiner Plastiken die Zeit sei, die „umana-mente e umanisticamente“ mit „memoria“ gleichzusetzen sei.³⁶⁰ Nach einem Verweis auf die oben ausführlich betrachtete mehrteilige Plastik *The Pietrarubbia Group* (75-76 SC 1), geht Argan auf Pomodoros Projekt für den Erweiterungsbau des Friedhofs von Urbino ein, für den Pomodoro zusammen mit einem Architektenteam 1973 die Ausschreibung gewonnen hat. Diese wichtigen Werkkomplexe sind nur prominente Beispiele einer in Pomodoros gesamtem Werk verfolgbaren Beschäftigung mit den Themen Gedächtnis, Erinnern und Tod. Memoriale Inhalte finden sich in mehreren Ausformulierungen in seinem Werk wieder: Besonders in seinen frühen Reliefs scheint „memoria“ der titelgebende Inhalt zu sein. Ab Mitte der sechziger Jahre werden zuerst nicht explizit als Denkmal geschaffene Rundplastiken Pomodoros in einem memorialen Kontext aufgestellt. Wenige Jahre später nimmt er Aufträge für ausgewiesene Denkmalprojekte an, so ab 1971 für die im Widerstand getöteten Partisanen der Stadt Modena (vgl. 71 SC 1 & 2). Auch ohne Aufträge entwirft er architektonische Memorialprojekte wie *La freccia* (vgl. 93-94 SC 6) für den bei einem Attentat getöteten Richter Falcone. Ein verwandtes Thema verfolgt er bis heute: 1973 entstehen die Entwürfe für das nicht ausgeführte Friedhofserweiterungs-Projekt in Urbino, in denen er seine Vorstellungen über den Tod bündelt. 1999 nimmt er einige Ideen dieses Projekt für die private Grabanlage *The Site of Silence* wieder auf.

³⁵⁹ Die perfekte Kugelform verwirklicht Pomodoro materiell nur an einer Stelle seines Werkes: In der *Porta dei Re* (97-98 PR 2) repräsentiert eine intakte, über einem chaotischen „Magma“ schwebende Kugelform die Gegenwart des Göttlichen (vgl. Kap. 4.1).

³⁶⁰ Vgl. „menschlich und humanistisch“, in: Pomodoro Argan 1978, o. S.

4.5.1 Memoria im Frühwerk

Es überrascht nicht, dass ein italienischer Künstler, der in einer geschichtsträchtigen Region aufgewachsen ist, in der Nachkriegszeit Werke mit dem Titelbestandteil „memoria“ versteht.³⁶¹ Er ist nach dem Titel *Orizzonte* der häufigste in den fünfziger Jahren.³⁶² Die Präsenz von Erinnerung ist zudem ein zeittypisches Phänomen. Anhand einiger Beispiele soll untersucht werden, ob diese Titelbildung lediglich einer Mode folgt oder ob hinter ihr ein tieferes Interesse für die Visualisierung und Konservierung von Gedächtnis steht.

Der italienische Begriff impliziert sowohl das Gedächtnis als auch die Erinnerung. Pomodoro scheint in seinen frühen Titeln „memoria“ im Sinne von Wissensspeicher zu verwenden. Gedächtnis konserviert und stellt Informationen bereit, die sich im kulturhistorischen Zusammenhang meist auf (verstorbene) Personen oder zurückliegende Ereignisse beziehen.

Pomodoro scheint in seinen frühen Reliefs Speicherplätze für das immaterielle Gedächtnis darzustellen. Einen Hinweis darauf geben die in Kapitel 2.2.5 behandelten *Tavole della memoria*, die vergleichbar mit Wachstafeln sind, auf denen Erinnerungen als Abdrücke konserviert werden, oder Fächer, die zur Aufbewahrung von erinnerungswürdigen Objekten dienen. Mit diesen *Tavole* hat *Memoria vegetale* (57 RI 14, „Pflanzliche Erinnerung“), das erste Relief zur Thematik, anscheinend wenig Gemeinsamkeiten. Die rundliche, mit zahlreichen Binnenstrukturen ausgefüllte Form bietet verschiedenartige Möglichkeiten zu Assoziationsbildungen. Erst mit Kenntnis des Titels liest es sich als eine vegetabile Form. Es könnte ein Blatt, oder noch naheliegender eine Zelle bzw. ein Samen einer nicht eindeutig identifizierten Pflanze sein. Spätestens seit der Entdeckung der Gene zu Beginn des Jahrhunderts ist die Zelle als Ort der Erbinformation identifiziert.³⁶³ Mit dieser Sichtweise wäre die „Pflanzliche Erinnerung“ identisch mit Erbinformation, die sich im Zellkern befindet. Es wären so in diesem Relief nicht die Eigenschaften und Charakteristika als Objekt der Erinnerung einer Pflanze, sondern der Ort bzw. das Gehäuse selbst, in dem es gespeichert und weiter verbreitet wird.³⁶⁴

³⁶¹ Folgende Werke führen den Begriff „memoria“ im Titel: *Memoria vegetale* (57 RI 14), *Vuoto della memoria* (57 RI 29), *Memoria di un colonizzatore* (57 RI 34), *Grande tavola della memoria* (59-65 RI 1), *Tavola della memoria* (60 RI 1), *Tavola della memoria* (61 RI 2)

³⁶² Zum Vergleich: Der als programmatisch zu verstehende Titelbestandteil „vegetale“ (= „pflanzlich“ wird fünfmal verwendet, „costruzione“ (= Konstruktion) lediglich vier mal.

³⁶³ 1909 führt Wilhelm Johannsen den Begriff „Gen“ in die Biologie ein. Chromosomen und deren Teilung wurden schon 1882 von Walter Flemming beobachtet.

³⁶⁴ Hier ist ein Hinweis auf formale Parallelen zwischen *Memoria vegetale* und Piero Dorazios „Ubiquità“ von 1954 (1954, 40 x 28 cm, Relief aus bemaltem Holz, (Edition aus Bronze 1956), im Dorazios Besitz angebracht. (Abb. vgl. Dorazio Roma 1998). Mit einer ähnlichen metallenen Farbigkeit bedienen sich beide

Ähnliches gilt für das Relief *Memoria di un colonizzatore* (57 RI 34, „Gedächtnis eines Kolonisators“), das in derselben Technik entstand wie *Memoria vegetale*, allerdings hier virtuoser und vom Stil her freier gestaltet. Schon der erste Blick auf das monumental angelegte Relief lässt eine Landkarte vermuten: Diagonal verlaufen von links oben nach rechts Erhebungen im Metall, die eine Landschaft nachzeichnen: Man vermeint Höhenzüge, erodierte Schluchten, Hochplateaus, Ebenen oben rechts und sogar Flussläufe oder Seen in der Mitte unten – farblich abgesetzt durch Verwendung von Kupfer – zu erkennen. Eine Landkarte hält das Wissen von Entdeckern oder den ihnen nachfolgenden Kolonisatoren fest. Doch die abstrahierende Ausführung geht über die bloße Dokumentation hinaus: Mit teils scharfkantigen, teils wie korrodiert erscheinenden Metallen scheint sie den Seelenzustand des im Titel angesprochenen Kolonisators zu reflektieren: niedergedrückt, bedroht und mit einer abweisenden Umgebung konfrontiert.

Das Thema einer Gedächtnislandschaft beschäftigt in den fünfziger Jahren auch weitere Künstler: Piero Dorazios 1954 entstandene, mit mehreren Schichten weißer Farbe bemaltes Holzrelief „Luoghi nella memoria II“ (Abb. 62), das einen „Ort des Gedächtnisses“ verbildlichen soll, ist ebenfalls als Landkarte lesbar. Seine Technik ist allerdings nicht vergleichbar mit der Pomodoros: Dorazio höhlt in ein massives Holzstück im oberen Bereich leichte Wellenlinien ein, hebt weitere breite Löcher aus und ergänzt die Komposition durch Hinzufügen von meist vertikal ausgerichteten Stäben und aus dem Bildgrund herausragenden Rundstäbchen, deren angemalte Spitzen den Betrachter wie Augen ansehen. Sie könnten die Erinnerungsorte in einer fiktiven Landschaft sein. An Hand dieser Markierungen werden wohl kaum Inhalte und Begriffe zu memorieren sein, wie es in dem unten angesprochenen „Teatro della memoria“ von Giulio Camillo möglich wäre. Allerdings könnten die Punkte Stellen bezeichnen, mit denen sich besondere Erinnerungen verknüpfen.

Ähnliches gilt auch für die zwei Gedenktafeln Pomodoros von 1960 und 1961 *Tavola della memoria* (60 RI 1, 61 RI 2). Noch deutlicher als bei der vorher besprochenen *Grande tavola della memoria* ist der Charakter einer Tafel zu erkennen. Die darin gesetzten Elemente sind grundsätzlich vom selben Stil, könnten sogar Abgüsse von „Zeichen“ aus der *Grande tavola della memoria* sein. Jedoch ergibt sich durch größere Fugen eine andere Wirkung: Sie

Künstler vergleichbarer Techniken. Auch bei Dorazio könnten die organisch gebogenen vertikalen Lineaturen die Umrisse einer Zellstruktur definieren. - Ob de facto eine gegenseitige Beeinflussung der Künstler vorliegt ist mit dem großen zeitlichen Abstand kaum noch festzustellen, zumal solche Ausformulieren zeittypisch sind und Berührungspunkte auch in Werken anderer Künstler wie z. B. Fontana zu finden sind. (Vgl. hierzu auch M. Fagiolo dell'Arca, der eine Verbindung in diesen Reliefs zwischen Dorazio und Fontana sieht, ebenda, S. 7)

scheinen abgesetzt nun lesbar und könnten eine Geschichte erzählen – vorausgesetzt man könnte ihre „Schrift“ entziffern.

Den Abschluss des Frühwerks und einen Übergang zu den immer größere Dimensionen annehmenden Reliefs bildet das Werk *Grande tavola della memoria* (59-65 RI 1): Das einansichtige Werk ist in drei verschieden gestaltete Module unterteilt, die von einem Rahmen aus mahagonifarbenem Holz zusammengehalten werden. Es herrscht die stumpfgraue Farbigkeit von Blei, oxydiertem Zinn und der fast schwarzen Patinierung der Bronzegüsse vor. In die Flächen der drei Partitionen sind Gussreliefplatten von unterschiedlicher Größe eingesetzt. So füllen die T-förmig angeordneten Abgüsse im linken Teil etwa die Hälfte der Fläche aus, der mittlere Teil wird bis auf eine mit Blech ausgeschlagene Umrandung fast gänzlich ausgefüllt. Das auffällige Merkmal des rechten Teils ist ein abgestuftes Quadrat, das direkt über der Gussfläche angebracht ist. Die beiden schmalen, hochrechteckigen Bronzetafeln in der mittleren Umrandung und im linken unteren Feld wirken homogen, da sich jeweils ein vertikales Element wie ein Grat oder ein Klötzchenfries über die gesamte Fläche zieht. Die drei anderen Platten sind ähnlich einem Teppichmuster aus mehreren aneinander gestückten Elementen zusammengesetzt. Einige Zeichen wiederholen sich, allerdings ohne Symmetrie und Rhythmus, sodass kaum eine Assoziation zu Schrift aufkommt. Zudem finden sich weitere schriftfremde Elemente: An einigen Stellen sieht man auch Abgüsse von realen Gegenständen. Im mittleren oberen Teil kann man ein Knäuel aus Stricken erkennen und Schleifaufsätze für Bohrmaschinen oder Unterlegscheiben.

Im Kap. 2.2.5 über *Tavole* und *Bassorilievi* ist eine durch die Herstellungstechnik bedingte Nähe zur Gedächtnisspeicherung in der Antike, z. B. bei Platon aufgezeigt worden. Die Nichtlesbarkeit der in den *Tavole della memoria* gesetzten Zeichen ist vom Künstler gewollt. In einem Interview äußert er sich Sam Hunter gegenüber grundsätzlich unzufrieden, wenn die Bedeutung eines Werkes zu offensichtlich ist.³⁶⁵ Weiter führt er am Beispiel der *Grande tavola della memoria* aus, wie sich der Betrachter vor seinem Werk verhalten soll: Obwohl der Betrachter die notwendigen intellektuellen Mittel für eine sofortige Rezeption der Formen besitzt, sollte er sich mehr Zeit lassen, um auch aus anderen Blickwinkeln weitere Facetten zu entdecken. Das Werk soll ihn zwingen, „una certa attenzione riflessiva“³⁶⁶ zu entwickeln. Über das Ergebnis dieser Reflexionen will der Künstler dem Betrachter keine Vorgaben machen. Seine Beeinflussung beschränkt sich auf die Titelgebung.

³⁶⁵ Vgl. Pomodoro Scritti 2000, S. 224.

³⁶⁶ „Eine gewisse reflektive Aufmerksamkeit“, vgl. Pomodoro Scritti 2000, S. 224.

Solch eine schwer zu fixierende Inhaltlichkeit findet sich auch bei anderen Künstlern: Formal drängt sich eine Parallele zu den Werken von Louise Nevelson auf, die Pomodoro 1960 auch persönlich kennen lernt. In Werken wie „Sky Cathedral“ von 1958 (Abb. 63) stellt die Künstlerin Holzschachteln übereinander, in denen sich Objets trouvés befinden, mit denen Nevelson die Erinnerung an eine vergangene Epoche wach halten will. In eine einheitlich dunkle Farbigkeit gefasst, verbindet sie mit diesen Stücken hauptsächlich persönliche aber auch kollektive, dem Rezipienten vertraute Erinnerung. Im Unterschied zu Nevelson entwickelt Pomodoro seine Erinnerungsfragmente selbst und erzeugt so fast assoziationslose Zeichen, die vom Betrachter weder dechiffriert, noch mit eigenen Erfahrungen in Verbindung gebracht werden können.

Für die *Grande tavola della memoria* könnte Pomodoro auch Anregungen seines Freundes Gastone Novelli verarbeitet haben, wie sie sich in Blättern wie „Tavola delle materie I“ (Abb. 64) von 1965 zeigen. Auch Novelli geht von der Verschriftlichung von Bildern aus und verwendet eine sehr ähnliche Kompositionsweise: Auf das Blatt werden stilisierte Zeichnungen, chiffrierte Gegenstände wie Augen, das Meer, Knöpfe oder Drachen mit ihrer semantischen Bezeichnung gesetzt. So entsteht eine ähnliche Anordnung wie in der mittleren Tafel in Pomodoros *Grande tavola della memoria*. Durch die Systematisierung und Benennung mit ihren Namen will Novelli ein Universum schaffen, das durch einen „linguaggio magico“³⁶⁷ gebildet wird. Ein Bezug zu sprachähnlichen Zeichen, allerdings ohne eine magische Benennung der Gegenstände, klingt auch in Pomodoros Relief an.

Neben der Nähe zur Schrift können sich durch die über die gesamte Tafel angeordneten runden Nagelköpfe auch Assoziationen zu einem Ausschnitt aus einem Schiffsrumpf oder einem Panzerfahrzeug einstellen. Ob das Werk allerdings einen konkreten Gegenstand darstellen soll, vergleichbar mit dem Fenster des Sterbezimmers seiner Mutter in *La finestra* (57 RI 30), ist zweifelhaft. Hinweise auf Gegenständlichkeit geben weder der bildnerische Befund noch die Aussagen des Künstlers. Den einzigen Hinweis zur Interpretation gibt Pomodoro lediglich durch den Titel selbst: Auf der wie ein Triptychon gegliederten Tafel wird Erinnerung als Gedächtnis in Metall festgeschrieben. Mechanische, geheimnisvolle, bedrohend wirkende oder geordnete Zeichen erzählen von einer Geschichte, die nicht lesbar, aber intuitiv erfassbar ist.

Jacqueline Risset geht in ihrer Charakterisierung von Pomodoros Werk und dem in ihm liegenden Gedächtnis noch etwas weiter: Ausgehend von einer Verwandtschaft Pomodoros mit dem Renaissancekünstler Piero della Francesca, die sich nicht nur in einer „sferi-

³⁶⁷ „Magische Sprache“, vgl. Novelli Trento 1999, S. 26.

cità“³⁶⁸ äußert, sondern dessen Bindeglied ein „geheimnisvolles, untrügliches Gedächtnis“ sei,³⁶⁹ leitet sie über zu einer mnemonischen Konzeption, die sich aus dem berühmten „Teatro della memoria“ des Giulio Camillo (Delminio) herleitet, dessen Geheimnis mit Hilfe eines zu erinnernden kosmischen Systems „die Ordnung der ewigen Wahrheit“³⁷⁰ festhält. Es soll mit Hilfe des Gedächtnisses das Universum eingefangen werden.³⁷¹ Risset beobachtet nun, dass zwischen der plastischen Materie und den Zeichen der *Grande tavola della memoria* eine Wechselwirkung besteht, die letztendlich die Zeichen des Reliefs verdunkelt. Es verkehre sich die bei Giulio Camillo vorgefundene Situation: Nun bemächte sich das Universum des Gedächtnisses.³⁷² Da Risset hier den Kosmosbegriff in Bezug auf Pomodoro nicht weiter ausgeführt, ist dieser Vergleich nur bedingt nachzuvollziehen. Auf der formalen Ebene gibt es wenige Übereinstimmungen zwischen dem Teatro della memoria und der *Grande tavola della memoria*: Ein architektonisches begebares, mit vielen Tafelbildern und Figuren ausgeschmücktes Halbrund hat kaum Ähnlichkeit mit einer dreiteiligen Reliefwand. Jedoch könnte ein Detail eine Verbindung zwischen den Werken herstellen: Das aus Holz gefertigte Teatro beherbergte viele kleine Kästchen oder Fächer, in denen Papiere aufbewahrt wurden, was Yates dazu veranlasste, dass Teatro als „ornamentale Aktenablage“³⁷³ zu bezeichnen. Ein ähnlicher Eindruck von Gefachen, der jedoch eher technisch geprägt ist, könnte sich bei der Betrachtung der *Grande tavola della memoria* aufdrängen. In dem Triptychon könnten Schriften oder Gegenstände aufbewahrt werden. Weitere Parallelen zwischen den beiden Werken sind kaum nachzuvollziehen. Inwieweit sich diese Gemeinsamkeiten ausschließlich mit Giulio Camillos Teatro in Verbindung bringen lassen, ist fraglich. Formale und inhaltliche Übereinstimmungen mit zeitgenössischen Künstlerkollegen Pomodoros wie Louise Nevelson oder Gastone Novelli sind frappanter.

Trotz einiger Verbindungspunkte zu Gedächtnis und Arten der Gedächtnisspeicherung scheint der Titel „memoria“ doch recht willkürlich gewählt zu sein. Die verschiedenen möglichen Lesarten der ersten Reliefs in den fünfziger Jahren machen die Verwendung von „me-

³⁶⁸ Diesen Ausdruck übernimmt sie von G. C. Argan (s. Argan Storia 1968, S. 213). Sie steht dort im Zusammenhang mit einer Sichtweise von Piers Kunst, der es gelingt, in der Form die universelle Idee einer Totalität durchschimmern zu lassen.

³⁶⁹ Vgl. „di una memoria infallibile, misteriosa [...] profondamente iscritta all’origine rinascimentale“, Pomodoro Firenze 1984, S. 19.

³⁷⁰ Vgl. Yates 1990, S. 129, darin: eine ausführliche Beschreibung des Gedächtnistheaters selbst und seiner Stellung in der Geschichte der modernen Mnemonik.

³⁷¹ „Catturare con la memoria l’universo“, vgl. Pomodoro Firenze 1984, S. 20.

³⁷² Vgl. Pomodoro Firenze 1984, S. 20.

³⁷³ Vgl. Yates 1990, S. 134. Yates legt dabei die Beschreibung des Zeitzeugen Wigle van Aytta (Vigilis Zuichemus) zugrunde, vgl. S. 124.

moria“ im Titel nicht zwingend. Die Titel scheinen zeittypisch und lassen sich nicht in jedem Werk überzeugend auf eine konkrete Gedächtnisspeicherung beziehen. Erst in den *Tavole*, in denen auch mit der Technik Gedächtnisspeicherung repetiert wird, scheint Erinnerung plausibel nachvollziehbar visualisiert.

4.5.2 *Monumenti astratti* – Skulpturen mit Denkmalfunktion

Nach Beendigung des Krieges äußert sich das Verbildlichen von Gedächtnis auf dem Gebiet der Skulptur hauptsächlich in der Schaffung und Aufstellung von Denkmälern, die an die Opfer des Faschismus und die Gefallenen des Partisanenkrieges erinnern. In den fünfziger Jahren ließ die Herstellung etwas nach, bis sie Mitte der siebziger Jahre einen vorläufigen quantitativen Höhepunkt mit der Errichtung von 24 wichtigen Monumenten bedeutender Bildhauer in ganz Italien fand.³⁷⁴ Insofern spiegeln die anfänglich zitierten Bemerkungen Argans über Zeit und Gedächtnis ein zeitgemäßes, damals aktuelles Thema wider.

Auch Pomodoro hat mit und ohne Auftrag einzelne Denkmäler geschaffen und sich an Wettbewerben beteiligt. Sie nehmen mit einer Anzahl von mindestens neun Großplastiken³⁷⁵ einen eher geringen Anteil am Gesamtwerk ein, bieten aber bezüglich einer symbolischen Lesart seiner Plastiken wichtige Hinweise zu deren Deutung.

Nicht alle Denkmäler Pomodoros sind als Ehrenmal oder auch als Grabmal entstanden. Viele Plastiken wie *Movimento di Crollo* (70-71 SC 1) oder *Grande Disco* (65-68 SC 1) sind erst nachträglich umgewidmet worden, wie es auch im Werkstattbetrieb anderer Bildhauer durchaus üblich ist. Andere als Gedenkplastik entworfene Werke sind nie im ursprünglich geplanten Komplex aufgestellt worden und stehen als autonome Plastiken bei Sammlern und in Galerien wie z. B. *La freccia* (93-94 SC 6), die Pomodoro ohne Auftrag im Gedenken an den ermordeten Giovanni Falcone entwirft.

Vom Denkmal soll hier im traditionellen engeren Sinne gesprochen werden als einer autonomen, an die Öffentlichkeit gebundenen Kunstform, wie sie ursprünglich das bürgerliche Zeitalter geprägt hat. Sie hat eine geschichtlich bedingte gesellschaftliche Relevanz und einen räumlichen Bezug. „Es ist ein vorwiegend architektonisches oder plastisches Kunst-

³⁷⁴ Galmozzi *Monumenti* 1986, siehe Tab. S. 11.

³⁷⁵ Zu den wichtigsten gehören: *In Memory of John F. Kennedy* (63-64 SC 1); *Grande disco* (65-68 SC 1); *Grande sfera* (66-67 SC 1); *Movimento di crollo* (70-71 SC 1); *Una battaglia: per i partigiani* (71 SC 2); *Colpo d'ala a Boccioni* (81-84 SC 1); *Obelisco „Cassodoro“* (88 SC 2); *La grande prua - omaggio a Federico Fellini* (93-94 SC 5); *La freccia* (93-94 SC 6), *Asta ciolare* (00 SC 2).

denkmal, das formal und ideell überhöht in Erscheinung tritt: Formal, weil es häufig auf einem Sockel steht, einen exponierten räumlichen, städtebaulichen oder landschaftlichen Standort hat, und in Stilgebung, Vorbild, Materialien und Maßen sich von der Umgebung abhebt; ideell, weil es ausschließlich an herausragende Persönlichkeiten, Ereignisse, Ideen oder Institutionen der Gesellschaft, der Politik oder der Kultur erinnert”.³⁷⁶

Einige dieser Elemente lehnt Pomodoro als moderner Künstler für seine Plastiken ab. In einem Interview, das er Sam Hunter 1974 im Rahmen einer Ausstellung gibt,³⁷⁷ erwähnt er unter anderem, dass er peinlich darauf achten würde, seine „*monumenti astratti*” weder mit Basis und Sockel noch mit einer sichtbaren Auflage zu versehen.³⁷⁸ Zumindest beim *Obelisco* „*Cassodoro*“ (88 SC 2) gestattet er eine Ausnahme: Er stellt das Werk auf eine Anhäufung aus großen Kieselsteinen und erhöht so das Werk. Im selben Interview sagt er weiter, dass Monumentalität ihn in besonderem Maße interessiere. Er kritisiere aber die „*staticità monumentale*”³⁷⁹ – die monumentale Statik im Sinne von Bewegungslosigkeit – die allerdings bei großen Künstlern wie Auguste Rodin nicht zu spüren sei. Er sei erst zufrieden mit seiner Arbeit, wenn sie als „*opposizione alla museificazione*”³⁸⁰ wirken würde: Das Kunstwerk solle im Leben stehen und eine Art von Vitalität und Bewegtheit ausdrücken.

Durch die Entwicklungen der Avantgarde am Anfang des Jahrhunderts stehen der Plastik des 20. Jahrhunderts nicht mehr die Stilmittel des 19. Jahrhunderts zur Verfügung. So kann ein moderner Bildhauer nicht mehr ohne Brechung das traditionelle Standbild einer berühmten Persönlichkeit oder allegorischen Figur in pathetischer Pose schaffen. Das menschliche Bedürfnis aber, die Erinnerung an herausragende Personen und Taten in Stein oder im Fall Pomodoros in Bronze zu konservieren, ist trotz der vielen Umbrüche immer noch gesellschaftlich gewünscht. Auch die Institutionen von einst, die Stadtverwaltungen, Vereine oder einzelne Mäzene vergeben weiterhin Aufträge. Pomodoro findet für seine Denkmale Lösungen, die der Tradition verpflichtet sind, aber gleichzeitig tiefer Ausdruck seiner persönlichen, modernen Formenwelt ist.

³⁷⁶ Vgl. Scharf Denkmal 1984, S. 20; die weiter gefasste Definition für den Denkmalbegriff des 20. Jahrhunderts, wie ihn die Denkmalpflege seit Alois Riegl (Riegl, Alois: „Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung”, 1903) gepflegt hat, muss für die Kunst Pomodoros nicht angewendet werden: Die hier besprochenen Beispiele sind durchaus im Rahmen einer traditionell-bürgerlichen Tradition zu beschreiben.

³⁷⁷ Sam Hunter: „Intervista“. in: Milano 1974, S. 23 (o. S.).

³⁷⁸ Sam Hunter: „Intervista“. in: Milano 1974, S. 20 (o. S.).

³⁷⁹ Sam Hunter: „Intervista“. in: Milano 1974, S. 23 (o. S.).

³⁸⁰ Sam Hunter: „Intervista“. in: Milano 1974, S. 23 (o. S.).

Einige Plastiken Pomodoros haben erst nachträglich ihre Funktion als Denkmal erhalten. Die plastische Idee von *Grande Disco* (65-68 SC 1) wurde zunächst als autonome Skulptur ohne einen memorialen Hintergrund entwickelt. Als solche wurde sie auf der großen Ausstellung 1972 auf der Rasenfläche vor dem Staatstheater in Darmstadt präsentiert. Erst im Oktober 1974 wurde sie dem in Darmstadt geborenen politischen Journalisten und Schriftsteller Georg Büchner als Denkmal gewidmet. Eine Zuordnung der „Großen Scheibe“ zur Person oder zum Werk Büchners scheint bei erster Betrachtung nicht plausibel. Doch weist Bernd Krimmel schon im Ausstellungskatalog auf eine Parallelität zwischen der Zeichenrezeption von Büchners Titelfigur Woyzeck und der eines Betrachters von Pomodoros Skulpturen hin: Woyzeck sieht in den willkürlich-kreatürlich sprießenden Schwämmen in der Szene „Beim Doktor“ Figuren und Zeichen, die er allerdings nicht zu lesen weiß.³⁸¹ Dem Betrachter des *Grande Disco* ergeht es ähnlich: Er kann die scheinbar im Innern der Plastik hinterlegte Botschaft nicht lesen. Die Skulptur wird so neben einer Leonardo-Paraphrase (vgl. Kap. 3.3) zu einem Modell für die Unfähigkeit des Menschen, Zeichen einer hier technisierten Natur zu deuten.

Auch der Anlass für die Plastik *Colpo d'ala* (81-84 SC 1), die heute in Los Angeles an den 50. Jahrestag des Marshall-Planes erinnert, war ursprünglich ein anderer: Das erste, heute in Morciano di Romagna aufgestellte Exemplar ist eine explizite Hommage an den italienischen Futuristen Umberto Boccioni (vgl. Kap. 3.11). Das Werk bezieht seine Spannung aus den beiden gegeneinander versetzen Dreieckskörpern, die aus einer Skulptur Boccionis entwickelt sind. Mit der Aufstellung des Exemplars in Los Angeles gelingt es stimmig, die Dynamik auf ein wirtschaftlich-politisches Ereignis zu übertragen.

Eine weitere Skulptur, in der die spätere Bestimmung als Denkmal schon von Anfang an vorgebildet zu sein scheint, ist *Movimento di crollo* (70-71 SC 1), eine längs aufgeschnittene, aufrecht stehende Säule, deren Hälften sowohl in länglicher als auch in seitlicher Richtung von oben her auseinander zu fallen drohen. Das Innenleben der Säule wird nur im kleinen oberen Bereich sichtbar, wo die beiden Säulenhälften auseinander klappen. Die an der Basis leicht angeschrägten Halbsäulen stehen im Abstand von 7 cm parallel auf der Plinthe. Durch den unterschiedlichen Neigungswinkel ist die Plastik in sich nicht symmetrisch, was die „Bewegung des Einsturzes“ (= „Movimento di crollo“) noch stärker hervorhebt. Die Plastik zeigt die auseinander fallende Säule in dem Moment, in dem die Statik überwunden wird

³⁸¹ Hier unterscheidet sich die Lesart von der schon in Leonardos „Trattato della pittura“ vorgeschlagenen Methode, in den Abdrücken eines farbigen Schwammes Figuren wie Köpfe, Tiere oder Landschaften zu erkennen (vgl. dort § 57). – Woyzecks Rezeption ähnelt der in den ebenfalls von Krimmel zitierten „Lehrlingen zu Sais“ von Novalis (vgl. 1. Abschnitt), in denen in Eierschalen, Wolken oder Pflanzenteilen eine „Chifferschrift“ hinterlegt ist, die jedoch kaum lesbar ist.

und die beiden Teile endgültig auseinander zu brechen scheinen. Im Jahre 1979 schrieb die Stadt Gallarate einen Wettbewerb für ein Partisanen-Denkmal aus, den Pomodoro mit dieser schon fertigen Skulptur gewann. In der Begründung wird die wie von einem Axthieb gesplattete, innen korrodierte Säule mit dem Faschismus gleichgesetzt.³⁸² Diese doch recht simple Sichtweise wird der Vielschichtigkeit dieser Plastik kaum gerecht. Dieser Interpretationsansatz missachtet zudem vollkommen die phasenweise pessimistische Grundeinstellung des Künstlers, dem ein solcher ihm unterstellter heroischer Gestus fremd ist. Eine Interpretation, die der Säule als klassisches Symbol des Menschen Rechnung trägt, scheint an dieser Stelle angebrachter: Überträgt man die Korrespondenz Säule-Mensch auf die Plastik, so zeigt sie äußerlich einen idealen Menschen, der im Innern nicht perfekt sein kann. Auch diese Existenz ist entzwei gebrochen und zeigt den Moment vor dem Beginn des eigentlichen Falls. Bezogen auf die Widerstandsbewegung zeigt sie keine heroische Aktion, sondern das Opfer, das die Partisanen mit ihrem Leben brachten. Insofern unterscheidet sich Pomodoros Denkmal nicht grundsätzlich von vielen anderen, in denen gefallene bzw. fallende Krieger dargestellt werden. Benutzt werden allerdings moderne abstrakte Stilmittel, wodurch die Plastik eine Allgemeingültigkeit erhält, sie langlebiger sein wird als viele figürliche Memorialsulpturen der italienischen Nachkriegszeit.

Auch im folgenden Beispiel benutzt Pomodoro eine klassisch vorgeprägte Formensprache und setzt sie zeitgemäß um: *Una battaglia: per i partigiani* (71 SC 2) ist entstanden als Ehrenmal für die Gefallenen des Widerstands der Stadt Modena.³⁸³ Der erste, nicht zur Aufstellung gekommene, Entwurf (*Cubo*, 71 SC 1) zeigt eine zerteilte Würfelform, die sich innen korrodiert darstellt und so auf eine Vanitas-Motivik verweist. Zur Aufstellung kommt die komplexere Plastik *Una battaglia: per i partigiani*: Ein umgedrehter, gedrungener Obelisk aus poliertem Edelstahl spitzt sich von oben in das bronzene untere Fragment einer Pyramide. Von dem Berührungspunkt der Obeliskspitze ausgehend, strahlen auf der Pyramidenstumpfoberfläche Streben aus, die von den für Pomodoro typischen Zahntexturen flankiert sind. Sie reichen bis an die Seitenflächen, aus denen sie auch herausbrechen. Sie haben die Form eines griechischen Kreuzes und deuten so eine christliche Auferstehungshoffnung an.

Ein Grund, warum Pomodoro zugunsten eines Zusammenpralles von Obelisk und Pyramide vom gespaltenen Kubus ablässt, ist wohl der Tod Barnett Newmans am 4. Juli 1970. Die Parallelen des Partisanen-Denkmals zu der wohl bekanntesten Plastik des von Po-

³⁸² Weitere Informationen zum Wettbewerb: siehe Galmozzi Monumenti 1986, S. 112.

³⁸³ Weitere Informationen: vgl. Galmozzi Monumenti 1986, S. 157.

modoro hochgeschätzten Künstlers Barnett Newman sind nicht zu übersehen.³⁸⁴ Der „Broken Obelisk“ (Abb. 66) besteht aus einer intakten Pyramide, auf deren Spitze ein umgekehrter, diagonal zerbrochener Obelisk balanciert. Die Aufwärtsbewegung der Pyramide und die herabstürzende Kraft des invertierten Obelisk treffen sich jeweils am Scheitelpunkt mit denselben Winkeln und scheinen sich dort aufzuheben, für einen Moment in der Luft zu verharren. Durch das labile Gleichgewicht der Körper erhält das Werk eine energetische Spannung, die sich auf den Betrachter überträgt.

Barnett Newman hat seine Plastik von Anfang an für den öffentlichen Raum, aber nicht als Denkmal konzipiert.³⁸⁵ Die Wahl der Pyramide und des abgebrochenen Obelisk als Formen für seine Skulptur lässt sich hauptsächlich mit der energetischen Aufladung dieser zielgerichteten Formen erklären, weniger durch ihren sepulkralen Zusammenhang. In Newmans Schriften findet sich kein Hinweis auf deren absichtsvolle Verwendung als traditionelle, memoriale Formen.

Bei Pomodoros Plastik ist von Anfang an eine Installation auf einem Ehrenplatz des Friedhofes geplant. Deshalb verwendet er bewusst die seit der Antike im Totengedenken verwendeten Formen, auch wenn er mit deren Verwendung über die konventionell-traditionelle Auffassung hinaus geht. Der noch intakte Obelisk zeugt von einer Schlagkraft, deren Spuren an den eingerissenen Oberflächenrändern des Pyramidenstumpfes noch abzulesen ist. So deutet der Obelisk erst einmal auf die schlagkräftige Aktion der geehrten Partisanen hin. Umgekehrt scheint er sich aus der Zerstörung wieder zu erheben: Zwar invertiert, aber doch in aufrechter Haltung, scheint er sich für einen Moment fast schwebend aus dem Chaos zu erheben. Bewegt sich der Betrachter einige Schritte weiter, wird wieder die fast statische, schwere Masse des Edelstahlkörpers spürbar. Trotz implizierter Symbolik erzielt diese Skulptur ihre Wirkung durch ein subtiles Mit- und Gegeneinander plastischer Massen und Materialien, und ist daher ein für viele Interpretationen offenes Kunstwerk. Der weder traditionell eingesetzte, noch direkt von Newman übernommene Obelisk ist somit nicht zu wörtlich bzw. rhetorisch angelegt, wie einige Kritiker, unter ihnen Mark Rosenthal,³⁸⁶ bemängeln. So ist *Una battaglia* mit ihrer modernen Formensprache ein Werk, mit dem sich Pomodoro endgültig in das Denkmalschaffen des 20. Jahrhunderts einreicht, mit dem er den geehrten Partisanen ein wür-

³⁸⁴ Pomodoro selbst führt diesen Hinweis in einer Skizze zwischen Newmans Broken Obelisk und seinem Partisanen-Denkmal (vgl. Abb. 65) aus, in der er die Proportionen der beiden Werke vergleicht.

³⁸⁵ Vgl. Newman Düsseldorf 1997, S. 291: Newman akzeptierte nur zögerlich die Widmung an Martin Luther King nicht aus künstlerischen, sondern aus politischen Gründen.

³⁸⁶ Siehe Pomodoro Firenze 1984, S. 42. – Rosenthal erläutert, dass durch den Versuch, der Plastik Bedeutung zu geben, sie vielleicht eine zu wörtliche, ja sogar eine zu befangene Inhaltlichkeit bekäme.

devolles Mahnmal mit vielerlei Interpretationsmöglichkeiten schafft und gleichzeitig eine Reminiszenz an seinen jüngst verstorbenen Künstlerkollegen leistet.

Es finden sich auch Plastiken, die, obwohl als Denkmal angelegt, kaum als solche zu rezipieren sind: Dazu gehört das kaum lesbare Werk *In Memory of J. F. Kennedy* (63-64 SC 1), das 1963 direkt im Anschluss an das Attentat auf Präsident Kennedy entstand. Tiefe Verletzungen und Chaos in den neun unterschiedlichen Quadratflächen bestimmen den Gesamteindruck. Ähnlich stellen sich die Rückseiten dar. Aus den tiefen Schnitten werden nun abweisende Zahnreihungen, die für den Blick und die Empfindungen des Betrachters undurchdringbar werden. In allen Hauptansichten finden wir das Element der Kugel, dessen Bedeutung rätselhaft bleibt, da es weder eindeutig für die tödliche Gewehrku­gel noch als Bild für die Welt zur Zeit Kennedys stehen könnte. In der Plastik insgesamt ist wohl eher das diffuse Gefühl der tiefen Verunsicherung und Enttäuschung verbildlicht, das viele Menschen 1963 nach dem Attentat beschlichen hat. Es ist noch stärker und eindringlicher als in den vorher entstandenen Werken wie den *Tavole della memoria*. Eine lesbare Chronik des Attentats oder der Präsidentschaft Kennedys liegt hier nicht vor. Die Zeichen, die vorher noch mit Schrift und Historiographie in Verbindung gesetzt werden konnten, werden nun endgültig zu Chiffren von Gefühlszuständen. Dem Werk fehlen somit die Charakteristika traditioneller Denkmale.

Das Denkmal, das mit seiner Aufstellung am genauesten Pomodoros Vorstellungen vom lebendigen, an eine Öffentlichkeit gerichteten Monument trifft, ist der *Obelisco „Cassodoro“* (88 SC 2), den er für die Stadt Lampedusa auf einer Insel vor Sizilien geschaffen hatte. Von der Form her ist es ein Bronzeobelisk ohne Spitze, dessen vier Seiten mit Pomodoros verschiedenartigen Strukturen verziert sind.

Sam Hunter gegenüber äußerte Pomodoro, dass er es gern sähe, wenn Leute ihre Fahrräder an seine Skulpturen lehnten und sie so humanisiert würden, dann fühle er sich eins mit der Gesellschaft.³⁸⁷ Wenn er auf der anderen Seite allerdings die Slums oder „fabbriche-prigioni“³⁸⁸ heutiger Metropolen sähe, fühle er sich im Widerspruch zu seiner eigenen Kunstauffassung und durch die Realität zutiefst verletzt. Monumentalität und Schönheit der Plastik scheinen dem Leben und der Realität entgegen zu laufen.³⁸⁹ Für seine Arbeiten hofft er ein Gleichgewicht zu finden zwischen absoluter künstlerischer Qualität, wie man sie im

³⁸⁷ Vgl. Pomodoro Hunter 1995, S. 162.

³⁸⁸ Vgl. „Fabrik-Gefängnisse“, vgl. Pomodoro Hunter 1995, S. 162.

³⁸⁹ Siehe Pomodoro Hunter 1995, S. 162: „monumentalità e bellezza scultorea sembrano non correlate alla vita, o alla realtà“.

Museum findet, und dem Anspruch, am Leben teilzunehmen, verbunden mit der Hoffnung, es auch in sozial-ästhetischer Hinsicht verbessern zu können.³⁹⁰

Die finanziellen Mittel wurden in Lampedusa für die Neuschaffung eines Gefallenen-Denkmal bereitgestellt, doch sowohl die Stadt als Auftraggeber als auch der Künstler waren sich einig, dass die Aussage des Monuments über die bloße Gefallenen-Ehrung hinausgehen soll. Es soll die Eigenschaften der Menschen und des Ortes beschreiben, ihre Fähigkeiten, in einer harten Umwelt zu überleben.³⁹¹ Erwähnenswert ist für ihn dabei besonders die Härte der Insel, die außergewöhnlichen Grotten und die seltenen Schildkröten, die man als Chiffren in der Obeliskwand wiederfinden kann. Das Harte, Abweisende verbildlichen z. B. die vielen spitzen Kanten und Winkel der Skulptur, an eine Schildkröte erinnert die ovale Ausbuchtung, aus der ein Panzer herauszukommen scheint. Wenn Pomodoro die Menschen beschreibt, spricht er besonders vom Leben der Seeleute und den extremen Erfahrungen von Fischern, die durch Taue und abstrakte Segel dargestellt werden. Den Obelisk selbst bezeichnet er als „mio racconto mentale [...] di tempi antichi e di purezze intatte, fra le tensioni delle civiltà che ci sono intorno“.³⁹² – Doch wie so häufig bei den Skulpturen Pomodoros beobachtet, ist dies nicht die einzige Lesart: Fundiert durch Betrachtung der scharfen, abweisenden Kanten und Streben hebt als ein Interpret Henry Martin den martialischen Charakter³⁹³ hervor. Bei einer Skulptur, die auf einem Vorposten im Mittelmeer aufgestellt ist, erscheint dies als eine durchaus berechtigte Sichtweise.

Wäre es bei der einfachen Aufstellung der Plastik ohne weitere flankierende Maßnahmen wie eine sorgfältige Platzgestaltung geblieben, liefe sie Gefahr, trotz der Dedikation an die noch heute lebende Bevölkerung ein Denkmal unter vielen zu werden. Um das zu verhindern wird durch Pomodoro und seine Mitarbeiter der gesamte Platz dahingehend verändert, dass er ein akzeptierter Treffpunkt der Bewohner wird: Um die Plastik selbst werden Felsbrocken aus der Umgebung gruppiert, die das Denkmal erhöhen und auf denen die Kinder

³⁹⁰ Siehe Pomodoro Hunter 1995, S. 162.

³⁹¹ Eine Umdeutung des Denkmalbegriffs beobachtete schon Mark Rosenthal im Zusammenhang mit der *Colonna del viaggiatore* (62 SC 13): Pomodoro verzichtet auf eine glorifizierende Geschichtsschreibung einer Herrscherpersönlichkeit zugunsten eines „heightened sense of the substance and reality within“ (vgl. Colpo 1988, S. 72). Nimmt man Rosenthals Anregung auf, kann man für den *Obelisco* feststellen, dass durch die Einbeziehung eines Alltags, der durchaus noch überzeitlich in archaischen Traditionen verwurzelt ist, das Individuum in das Werk einbezogen wird und so ein „new kind of monument“ (ebd.) verwirklicht wird, das sich in Denkmalkonzepte des 20. Jahrhunderts einfügt.

³⁹² Broschüre zur Einweihung: „meine mentale Erzählung [...] von alten Zeiten und intakter Reinheit, im Spannungsfeld mit der Zivilisation, die sie umgibt.“

³⁹³ Henry Martin sieht in dem Obelisk selbst u. a. einen „Wachturm“ („torre di guardia“), dessen „Zeichen“ u. a. „gewonnene Schlachten“ („battaglie superate con successo“), Pfeile und Klingen, eine Erstürmung verhindern könnten (vgl. Pomodoro Scritti 2000, S. 183f).

spielen dürfen. Um den ganzen Platz herum lagern angeschnittene Steine als Sitzgelegenheit, und es werden Palmen und Bäume angepflanzt.

So wird Pomodoros Idee verwirklicht, mit seinem Kunstwerk ein lebendiges Monument für die Toten und die Lebenden zu schaffen und auch durch die Platzgestaltung den Bewohnern und Touristen urbane Lebensqualität zu vermitteln.

4.5.3 Grab- und Friedhofsprojekte

Eine spezifische Gruppe von Denkmälern ist das Grabdenkmal, das in der Regel zwar öffentlich, aber auf abgesondertem Gebiet, dem Friedhof, steht und meist den Ort kennzeichnet, an dem die geehrte Person bestattet ist. Auch Pomodoro hat seit Beginn seines künstlerischen Schaffens Werke für Grabstätten hergestellt. Das erste bekannte ist ein über einer Mensa aufgerichtetes Kreuz aus Bronze, das er in Zusammenarbeit mit seinem Bruder hergestellt hat. Es hat für den Künstler keinen Werkstatus und findet daher keinen Eingang in den Werkkatalog, ebenso wie die etwa Anfang der achtziger Jahre entstandene Grabplatte für die Familie Finzi, die aus einer diagonal aufgeschlagenen, massiven texturierten Bronzetafel gebildet ist. Beide Bronzen befinden sich auf dem Cimitero Monumentale in Mailand.

Die einzige ausgewiesene Grabskulptur, die bisher Eingang in den Werkkatalog gefunden hat, ist *La grande prua – omaggio a Federico Fellini* (93-94 SC 5).³⁹⁴ Sie befindet sich in Rimini auf dem Grab des 1993 verstorbenen Regisseurs, den Pomodoro persönlich kannte und schätzte. Hier verzichtet Pomodoro im Gegensatz zum Partisanen-Denkmal für den Friedhof in Modena auf jeglichen Rückgriff auf traditionelle Grabmalsformen wie Obelisk oder Pyramide und schafft eine Plastik mit persönlicher Symbolik für den Toten und sein Werk: Zwei parallel ausgerichtete Dreiecksformen streben diagonal vom Befestigungspunkt auf den Grabplatten nach oben. Die dem Grab abgewandten Kanten und die kaum sichtbaren Innenflächen sind mit ordnenden Texturen überzogen. Die zur Mitte hin nach oben strebenden Kanten sind außen breitflächig poliert, was den dynamischen Effekt der eigentlichen Form noch weiter unterstützt und eine Erhöhung, den Übergang in einen höheren Wesenszustand, symbolisiert. In Unkenntnis des Titels lassen sich die Formen auch als schützend über das Grab ausgebreitete Flügel verstehen, doch verweist der Titel *La grande prua* (= „Der große Bug“) eindeutig auf ein Schiff. In vielen antiken Mythen ist es eine Barke,

³⁹⁴ 2003 wurde auf dem jüdischen Friedhof in Ferrara das Grabdenkmal für den Schriftsteller Giorgio Bassani eingeweiht, das ein geöffnetes Buch versinnbildlicht (nicht im Katalogteil).

die den Verstorbenen in das Totenreich geleitet und die nun in ihrer glänzenden Pracht auf den Toten zu warten scheint. Doch für Pomodoro selbst ist diese wörtliche Sichtweise nicht ausschlaggebend: Seine Absichten sind subtiler und decken sich vollkommen mit den Beobachtungen am skulpturalen Befund:

”La prua della nave sembra tagliare un percorso ideale attraverso la terra, l’acqua, l’aria; rappresenta dunque per me la grandezza e la gloria stessa dell’opera di Fellini, che, al di là della vita, continua a percorrere il tempo, la storia, l’esperienza umana – Nel luogo che abbiamo scelto, la prua vuole andare veramente al di là del morire, che tocca a tutti noi” .³⁹⁵

Dieses Über-das-Sterben-Hinausgehen wird durch die aufstrebende plastische Präsenz des Monumentes vermittelt. Sie wird dem Totengedenken angemessen in idealer, allgemeingültiger Form der Persönlichkeit des Geehrten gerecht.

Pomodoros ambitionierteste, mit Totengedenken im Zusammenhang stehendes Projekt ist die Erweiterung des Friedhofs San Bernardino von Urbino. Es wird zum einen hier erwähnt, weil es das skulpturale Denken Pomodoros in Verbindung zur Architektur und zu sozialen Problemstellungen illustriert, und zum anderen, weil zwei Modelle Aufnahme in das plastische Werk gefunden haben (vgl. *Bozzetto Cimitero di Urbino*, 73 PR 1 & 2).

Obwohl das Projekt 1973 den von der Stadt Urbino ausgeschriebenen Wettbewerb gewann, wurde es auch nach heftig geführten Debatten in der Stadt nicht realisiert.³⁹⁶ Die Aspekte dieses Projektes sind so vielschichtig, dass sie hier nur kurz angedeutet werden sollen,³⁹⁷ da einige der Ideen in späteren Werken wieder aufgenommen werden.

Der Hügel neben dem schon bestehenden geschichtsträchtigen Friedhof sollte in eine mit Gras bewachsene Kugeloberfläche gebracht werden, in die ein Hauptkorridor mit fünf Seitengängen gegraben werden sollte, der die Form eines Kreuzes andeutet. Die durch dekorative Versatzstücke aufgelockerten Seitenwände waren für die in Kuben angeordneten Loculi reserviert. Sofort fällt die Parallelität zur Formensprache der Kugeln Pomodoros ins Auge. So

³⁹⁵ Pomodoro Hunter 1995, S. 300, 306: „Der Bug des Schiffes teilt anscheinend einen idealen Weg durch Erde, Wasser, Luft. Sie versinnbildlicht für mich die Größe und den Ruhm des Werkes von Fellini, das über das Leben hinaus seinen Weg bahnt durch die Zeit, die Geschichte und die menschliche Erfahrung. [...] Auf dem Platz den wir ausgesucht hatten, will der Bug wahrhaft über das Sterben hinaus gehen.” – Der Bug weist als sein vorderes Teil auch auf das Schiff in Fellinis Film „Amacord“ hin.

³⁹⁶ Die Debatten sind in einem Band zusammengefasst: vgl. Pomodoro Cimitero 1982.

³⁹⁷ Einige Forschungsarbeiten behandeln das Urbino-Projekt. Sie wurden wegen einer zu einseitig architektonisch ausgerichteten Sehweise kaum in dieser Arbeit berücksichtigt: Dyan Tintor: „Towards the ‚Buried Cemetery‘ of Urbino“, M. A.-Thesis, New Mexico State University, 1990 fasst das Material zusammen, leistet aber keine historische Einordnung. Diese wird versucht in: Redemagni, Paola: „Uno spazio per la morte – Dall’Editto di S. Cloud alla tomba Brion“, Tesi di laurea, Milano, Università degli Studi di Milano, 1992-93, darin: „Urbino: il caso Pomodoro“, S. 147-161 (beide Arbeiten sind bisher unveröffentlicht).

ist ein Andachtsraum *plein air* geschaffen worden, der den Besucher durch seine untraditionelle, tellurisch verhaftete Architektur herausfordert: Durch das Hinunterschreiten unter die Erdoberfläche, auf einer Ebene mit den Grabnischen stehend, sollte der Besucher nicht nur den Toten Blumen bringen, sondern über das Leben und den Tod meditieren.³⁹⁸ Er steigt selbst auf die Ebene des Todes herab, die das Leben ausblenden und zu einer Reflexion über die eigene Existenz führen soll.³⁹⁹

Doch wird hier nicht nur ein meditativer Ort für die Besucher geschaffen, sondern auch ein Sakralraum aus der Natur gegraben: Durch das Öffnen der Erdoberfläche wird das zentrale Moment der christlichen Auferstehung präsent, wie man es vorher in noch keinem vergleichbaren Projekt gesehen hat: Die Korridore mit den Gräbern öffnen sich im Zeichen des Kreuzes, den Toten die Möglichkeit der Auferstehung verheißend im Sinne einer christlichen Heilshoffnung.⁴⁰⁰ Die Symbolik der Auferstehung ist anders als in neueren italienischen Friedhofsentwürfen (vgl. z. B. Aldo Rossis für San Castaldo in Modena) in einer neuen unverbrauchten Formensprache gestaltet, die weniger auf formale Tradition bedacht ist als auf den humanistischen Umgang mit dem Tod in unserer Zeit.

Die singuläre Architektur⁴⁰¹ lässt im Innern vielleicht an frühchristliche Katakomben oder auch vorchristliche Nekropolen denken, deren Intention die von den Urchristen abgeleitete Gleichheit im Tode war, die es den einzelnen Familien der Stadt verbietet, ihren Reichtum und ihre Bedeutung durch individuelle Grabskulpturen in Szene zu setzen. Eine ähnliche Idee finden wir vielleicht nur bei Claude-Nicolas Ledoux' Projekt für den Friedhof von

³⁹⁸ Siehe Pomodoro Hunter 1995, S. 306: „Non si va al cimitero solo per portare fiori ai morti, ma per meditare sulla vita e per prepararsi alla morte.“ („Man geht nicht bloß zum Friedhof, um den Toten Blumen zu bringen, sondern auch um über das Leben zu meditieren und um sich auf den Tod vorzubereiten.“).

³⁹⁹ Giovanni Carandente zieht eine lockere Parallele zum Projekt von Eduardo Chillida in Vitoria von 1980: das „Monumento a los Fueros“ (Monument für die Baskischen Rechte). Auch dort schreitet der Betrachter unter die zum Himmel geöffnete Erdoberfläche in eine durch Nischen bestimmte architektonische Skulptur. Jedoch sind die Projekte wegen Pomodoros funktionell sepulkraler Konnotation in seinem Entwurf für den Friedhof in Urbino unvergleichbar. Zu unterschiedlich sind Faktoren wie beispielsweise die Einbindung der Umgebung (Stadtarchitektur, modifizierter Hügel).

⁴⁰⁰ Auch im weiteren Werk Pomodoros wird die zerteilte Halbkugel zum Zeichen des Todes, wenn auch ohne christliche Auferstehungshoffnung: In der Inszenierung der Rossini-Oper „Semiramide“ (Nov. 1982, Teatro dell'Opera, Rom; Regie: Roberto Guicciardini) schließt sich beim tödlichen Finale ein zweigeteiltes Halbkreissegment, das sich im Laufe der Oper immer mehr auflöste, als Zeichen von Grab und Tod. Obwohl hier die Kallottenoberfläche geschlossener ist, sind Parallelen bes. in der Farbigkeit zum Modell für den Friedhof von Urbino nicht zu übersehen. (Abb. siehe Pomodoro Cantù 2003, S. 23, Abb. 67)

⁴⁰¹ Mit durchaus angebrachtem persönlichen Enthusiasmus betrachtet Giulio Carlo Argan dieses Projekt als bedeutendste neuartige „Invenzione“ in der Kunstgeschichte seit Antonio Canovas Grabmal für die Erzherzogin Maria Christina (1978-1905) in der Augustinerkirche in Wien. (vgl. Pomodoro Scritti 2000, S. 12). – Dazu sei die Anmerkung gestattet, dass es in seinem derzeitigen, nicht ausgeführten Status es trotz aller offensichtlichen Neuerungen wohl kaum den kunsthistorischen Einfluss des Christinen-Denkmal erreichen würde. Es reiht sich ein in die utopisch gebliebenen Entwürfe Boullées und Ledoux', allerdings mit der realistischen Möglichkeit einer Ausführung.

Chaux, wo sich die Anlage mit katakombenartigen Grablegen mit gleichem Abstand um das Zentrum einer Kugel anordnet⁴⁰².

Der vom griechischen Kreuz und der geöffneten Erde gekennzeichnete Entwurf verbindet eine subtile christliche Symbolik mit der Schaffung eines Meditationsraums, in dem der trauernde Besucher zur Sphäre des Todes körperlich Kontakt aufnehmen kann. Durch die alle Individualität der Toten verneinende Architektur wird an eine aufgeklärt-klassizistische Gesellschaftsauffassung angeknüpft, vor dessen Hintergrund unter anderen die Werke Ledoux' entstanden. Doch gerade dieser Aspekt wird zum hauptsächlichen Argument für die Nichtausführung des Projektes: Diese Grablege schließt die Anlage prestigeträchtiger, andere Gräber überragende Bauten für angesehene und finanzkräftige Familien aus, da der Entwurf die Idee der Gleichheit im Tod ungewöhnlich radikal umsetzt. Ebenso fiel den Betroffenen der Verzicht auf individuelle Attribute wie Blumenschmuck und Lampen schwer.

Im aktuellen Projekt *The Site of Silence* (99 PR 1) ist diese egalitäre Auffassung etwas zurückgenommen: In die Hänge eines künstlich angelegten Sees sind senkrecht zueinander stehende Gänge eingegraben, in deren Winkel sich eine Rotunde mit Zugang zum Wasser befindet. Sowohl in den Korridoren als auch im Inneren der Rotunde sind Loculi angelegt, die sich in Größe und Form unterscheiden. Auch manifestiert der unterschiedliche Abstand zur weihevollen Rotundenform verschiedene Wertigkeiten der Grablegen. Für die Angehörigen besteht eine Wahl zwischen den einzelnen Loculi, von denen die in der Rotunde gelegenen die prestigeträchtigsten sind. Eine Besonderheit dieses Entwurfes ist die Wassersymbolik: In fast allen Kulturen spielt die Nähe zum Wasser als Raum zwischen Leben und Tod eine Bedeutung. Die Rotunde öffnet sich durch den durchbrochenen Abhang zum See hin, was die Möglichkeit des Übergangs zum Jenseits zu gewährleisten scheint. Wasser soll auch in einem künstlichen Kanal bis unter die Rotunde fließen und dort von einer mit einem Zeichen versehenen Bronzeplatte abgedeckt sein, so dass man es zwar hören, aber nicht mehr sehen kann. Dieses T-artige, mit einem Punkt versehene Zeichen soll keiner Religion zugehörig, sondern universal verständlich sein. Es könnte sowohl an das asiatische Tao erinnern als auch, wie von einem Mitarbeiter Pomodoros bestätigt, an den stilisierten Menschen aus Leonardos Vitruvstudie.⁴⁰³

⁴⁰² Als Ledoux nach 1785 die Kugeln für den Friedhof von Chaux entwarf, kannte er wohl Boullées Entwurf für einen Newton-Kenotaph in Kugelform, vgl. *Revolutionsarchitektur* Hamburg 1971, S. 34.

⁴⁰³ In dem Park erscheint ein weiterer Hinweis auf Leonardo: Dort ist seit 1998 die von der japanischen Künstlerin Nina Akamu geschaffene, ca. 7,30 m hohe Pferdeskulptur aufgestellt, die auf Leonardos Skizzen basiert.

Formal abweichend, in seiner Symbolik erweitert, nimmt dieser Entwurf viele radikale Vorstellungen des Urbino-Projektes wieder zurück. *The Site of Silence* schafft einen mythisch-rätselhaften Raum, in dem weniger über christliche Inhalte als über Fragen zur allgemein menschlichen Existenz reflektiert werden soll. Eingebettet in eine Parklandschaft soll der Toten in einem säkularen, individuelle Unterschiede zulassenden, Ambiente gedacht werden.

5. Zusammenfassung

Für Pomodoros künstlerischen Werdegang zeigt sich die Wichtigkeit seiner Tätigkeit als Goldschmied, Kunsthandwerker und Bühnenbildner. Sie öffnete ihn für eine Auseinandersetzung mit anderen Künstlern und Kunstrichtungen. Die handwerkliche Arbeit gibt ihm wertvolle Impulse zur Herausbildung eines sehr persönlichen Formenrepertoires. Besonders markant sind die mit der für Pomodoro grundlegenden „Osso-di-seppia“-Technik hergestellten Reliefs, die zuerst wie auf Samt gesetzte Schmuckstücke wirken, dann aber immer mehr unter dem Einfluss des zeichenhaften Stil Paul Klees zu Landschaftsschilderungen oder Darstellungen von Figuren und Maschinen werden. Anfang der sechziger Jahre entstehen einzigartige, spontan wirkende, an der Ausdruckskraft des Materials orientierte *Piccole Sculture*, die in ihrer Form, Konzeption und Intimität exemplarisch für Plastiken des Informel stehen. Pomodoro leistet mit ihnen einen wichtigen Beitrag zur informellen Skulptur, der jedoch von Kritikern und Künstlern bisher zu wenig gewürdigt wurde.

Auch mit der Negativ-Gusstechnik schafft er beispielsweise in den Reliefs der *Colonne del viaggiatore* rhythmisch strukturierte Texturen, die starke informelle Merkmale aufweisen. Lehnen sie sich anfangs noch an zeitgenössische Werke an, erfahren sie im Laufe der Jahrzehnte stilistische Änderungen, die von einer stärkeren Hervorhebung der geometrischen Formen gekennzeichnet sind. Sie bleiben bis in die Gegenwart für seine Rundplastik bestimmend. Sie bilden beispielsweise in Quader- oder Säulenplastiken wie der *Grande Sfera* von 1966/67 (66-67 SC 1) Binnentexturen, oder sie überziehen auch in aktuellen Werken wie der *Sfera di San Leo* (96 SC 3 & 4) die gesamte Oberfläche als ein Geflecht von geometrischen Formen und Linien.

Pomodoro findet seine Vorbilder nicht nur in Meistern des 20. Jahrhunderts wie Paul Klee, Constantin Brancusi oder Umberto Boccioni, sondern auch in denen der italienischen

Renaissance. So verarbeitet er nicht nur Elemente aus Gemälden Paolo Uccellos, der in die Komposition seiner Gemälde wissenschaftliche Kenntnisse einfließen ließ, sondern auch Inventionen des technisch besessenen Ingenieurs Leonardo da Vinci. So übernimmt er wie beispielsweise in *Le Battaglie* (95 RI 1) den Kunstgriffe des sich über das gesamte Relief ziehenden Bandes oder in *Il cercatore oscillante* (87-90 SC 1) aus einem Leonardo-Codex die Form einer sich in der Luft drehenden Schraube.

Auch Literatur beeinflusst Pomodoros Œuvre schon seit dem Frühwerk und wird nicht nur für die Bühne, sondern auch für Reliefs und Rundplastiken wichtig. Die Hinweise auf literarische Vorlagen sind jedoch meist versteckt und beschränken sich auf eine Nennung in Titeln wie in *Lo stagno – omaggio a Kafka* (57 RI 9) oder auf das Motto aus dem Gilgamesch-Epos, das vor dem *Ingresso nel labirinto* (95 PR 1) angebracht ist. In *Morte per acqua* (57 RI 8) wird ein informelles Gefüge zur Darstellung eines mythisch ausgedeuteten Todes. Zudem fließen aus seinen zahlreichen Reisen zunehmend Anregungen aus außereuropäischen Kulturen wie der Mexikos, des Alten Ägyptens oder des Jemens in seine Werke hinein. Doch nicht nur durch die Verarbeitung von Literatur werden Pomodoros, auf den ersten Blick rein abstrakt wirkende, Arbeiten mit Gehalt aufgeladen. Es finden sich in seinen Werken immer wieder Hinweise auf seine Biographie. So verweist *Finestra* (57 RI 30) auf einen sehr einschneidenden Moment im Leben des Künstlers.

Ein großes Thema ist Bewahren von Gedächtnis. Zu dessen Umsetzung greift er nicht nur auf Schrift zurück, sondern auch auf Mittel, die teilweise schon seit der Antike in der Mnemonik eingesetzt wurden, zum einen den Abdruck eines Gegenstandes in einer weichen Tafel und zum anderen ablageartige Systeme. Auch die häufige Verarbeitung von schriftähnlichen Zeichen verweist auf ein Bewahren von Wissen und Ereignissen. Werke wie *Grande tavola della memoria* (59-65 RI 1) erzählen eine erinnerungswürdige Geschichte oder speichern Wissen, deren Verständnis sich dem Betrachter allerdings entzieht.

Viele Werke erscheinen in ihrem abgezeichneten Umriss oder mit ihren an geometrischen Rastern ausgerichteten Texturen dem Bereich der Technik zugehörig. Doch in ihrer individuellen Herstellung und den kalkulierten Unregelmäßigkeiten bleibt immer die individuelle, fast archaisch wirkende Handschrift des Künstlers spürbar. Moderne Formen wie Parabolantennen oder Gyroskope verbindet Pomodoro mit Texturen, die an Keilformationen vom Anfang unserer Schriftkultur erinnern. In solchen Werken wird mit zeitgemäßen Mitteln ein Bogen zwischen Vergangenheit und Gegenwart geschlagen.

Neben der Gedächtnisbewahrung als großes Menschheitsthema findet sich auch die wiederholte Beschäftigung mit dem Thema Kosmos in Pomodoros Œuvre. Schon in frühen

Reliefs wie *La farfalla del tempo* (58 RI 5) setzt er sich mit philosophischem Anspruch mit der Position des Individuums in der Welt auseinander. Schon in den ersten Rundplastiken spiegelt sich die Faszination der modernen Raumfahrttechnik in Astronauten-Hommagen wider. Bis in die Gegenwart hinein findet sich die Sonne in seinen Reliefs wieder, anfangs als Radgeflecht, später als Scheibe. Die häufige Verwendung lässt sich nicht allein durch die vom Künstler bevorzugte runde Form erklären, sondern spiegelt ein tiefes Interesse für die Geheimnisse, die das Weltall verbirgt. Sein letztes Großrelief *Rilievo „Movimento in piena aria e nel profondo“* (96-97 RI 1) schildert dramatische Momente aus der Gegenwart und der Anfangszeit des Universums.

Pomodoros Ästhetik bezieht ihre Kraft durch eine zunehmende Schaffung von innerplastischen Gegensätzen, die spannungsreiche Energien und Perspektiven erzeugen. Neben dem kontrastreichen Aufbrechen einer intakten, geometrischen Form, bildet er Kontraste wie hell und dunkel oder positiv und negativ. Sehr effektiv und durchaus mit symbolhafter Absicht setzt er unterschiedliche Materialien ein und unterstreicht Dynamik, Ausdruck oder Inhalt eines Werkes mit sorgsam komponierten Gegensätzen. Zu deren Steigerung setzt er Plastiken in unterschiedliche Weise in Bewegung und bezieht Umwelteinflüsse mit ein.

Der Betrachter kann die abstrakt-geometrische Formensprache rein intuitiv erfassen. Mögen die einfachen stereometrischen Grundkörper bei oberflächlicher Betrachtung als einfach oder gar dekorativ eingeschätzt werden, zeigen sie bei näherer Beschäftigung komplexe innerplastische Bezugspunkte, die nicht nur ästhetische Werte bilden, sondern auch zu Symbolen werden können. So wird in *Movimento di crollo* ein Zylinder zu einem zerspalteten Menschen oder eine *Asta ciellare* zu einem Himmelsstab. Die Symbolik der Formen ist jedoch sehr verhalten und meist erst bei genauerer Betrachtung zu erkennen. Als viele Werke des Informel in eine konzeptionslose Dekorationskunst abzugleiten drohen, entwickelte Pomodoro seine Texturen weiter. Es gelingt ihm, sich vom chaotisch-dunkel scheinenden Frühwerk zu lösen und Plastiken mit einer modernen Formensprache zu schaffen, die, ohne auf verbrauchte Formeln zurückzugreifen, aus historischen Traditionen schöpfen. Er geht von symbolhaft geladenen Grundformen wie Kugel oder Säule aus, spaltet sie und lässt aus ihnen seine sich in der Zeit wandelnden Texturen herausdrängen. Er greift besonders in seinen Memorialskulpturen auf seit der Antike verwendete ikonographische Mittel zurück und leitet sie in die ihm eigenen Formensprache über. So gibt er überholt scheinenden Aufgaben mit memorialen oder sepulkralen Funktionen eine ästhetisch ansprechende und für seine Zeit aussagekräftige Gestalt.

Anhang:

Biographie:⁴⁰⁴

1926

23.6.1926: Geburt Arnaldo Pomodoros in Morciano di Romagna. Wenige Monate später zieht seine Familie nach Orciano di Pesaro in den Marken, wo Arnaldo seine Kindheit verbringt.

1930

17.11.1930 Geburt des Bruders Giò.

1937

Seit 1937 Besuch der Mittelschule und dann das Institut für Landvermessung in Rimini.

1943

1943-44 verbringt er wieder in Orciano di Pesaro, das bis zum Eintreffen der Alliierten im Hinterland der Gotischen Linie lag. Dort liest er auch zeitgenössische Literatur, deren Auswahl von Cesare Pavese und Elio Vittorini als Schriftsteller und Übersetzer angeboten werden. – In einer privaten Bibliothek hat er auch die Möglichkeit, ausländische Schriftsteller wie Ernest Hemingway, William Faulkner, John Steinbeck oder Scott Fitzgerald kennen zu lernen. Reminiszenzen dieser Lektüre finden sich später in Werktiteln wie *Lo stagno* (57 RI 9) als Hommage an Franz Kafka oder *Morte per acqua* (57 RI 8) an T. S. Eliot wieder.

1945

1945-48 kehrt er in Rimini zur Schule zurück und erhält am Ende den Abschluss als Landvermesser („diploma di geometra“) am Istituto Tecnico di Rimini. Dann arbeitet er in einem Architekturbüro. Er schreibt sich in Bologna im Fachbereich Ökonomie und Handel ein. Nebenher arbeitet im Bauamt (Genio Civile) von Pesaro, wo er den Wiederaufbau der im Krieg beschädigten und zerstörten öffentlichen Gebäude berät. Die Tätigkeit führt er bis 1957 aus.

⁴⁰⁴ Diese biographischen Angaben basieren auf den Zeittafeln im Ausst.-Kat. Pomodoro Firenze 1984, Pomodoro Scritti 2000, und den Erinnerungen des Künstlers in: Pomodoro Leonetti 1992. Ergänzt wurden sie mit Aussagen des Künstlers und seiner Mitarbeiter.

1949

1949-50 In Pesaro hält er Kontakt zu den Dozenten des dortigen Kunstinstitutes (Istituto d'arte „Mengaroni“), und fertigt Zeichnungen an, die sehr stark von Paul Klee beeinflusst sind. Freundschaft mit dem Keramikkünstler Nanni Valentini. Hier werden seine künstlerischen Ambitionen verstärkt. Er beschäftigt sich hauptsächlich mit Bühnenbild, angeregt durch eine intensive Lektüre von Theaterdichtern wie Aischylos, Brecht und besonders Sartre. Anton Giulio Bragaglia wird auf den jungen Künstler aufmerksam. Später überreicht er ihm ein Buch mit Erinnerungen und Reflexionen⁴⁰⁵.

1952

1952-53 Nimmt an den „Mostre Nazionali di Scenografia e Allestimenti Teatrali“ teil, einem Bühnenbildwettbewerb, der jährlich von Anton Giulio Bragaglia in der Redoute des Teatro Rossini in Pesaro veranstaltet wird. 1952 erhält er für das Modell für das Ballett „Missioni nel labirinto“ eine ehrenvolle Erwähnung.

1953

Zusammen mit Giorgio Perfetti entwirft er die Bühnenausstattung von Alfieris „Oreste“. Zusammen mit seinem Bruder Giò und Giorgio Perfetti führt er unter dem Namen „Gruppo 3P“ Gold- und Eisenschmiedearbeiten durch, die u. a. im Kleinen Saal des Rossini-Hauses in Pesaro ausgestellt werden. – Starke Beeinflussung durch das Werk Paul Klees.

Herbst: Besuch der Picasso-Ausstellung in Mailand (Palazzo Reale). In dieser Zeit beeindruckt ihn auch die dortige Piet-Mondrian-Ausstellung.

Aufenthalt in Como. Begegnung mit den Malern Mario Radice und Manlio Rho, Pionieren einer abstrakten Malerei in Italien, sowie dem Architekten Ico Parisi.

Zusammen mit Biagio Semprini entwirft er die Ausstattung für zwei Wohnhäuser in Pesaro und Monsummano Terme.

1954

Mit dem Bühnenbild für Brechts „Heilige Johanna der Schlachthöfe“ erhält er in Pesaro den zweiten Preis, eine weitere wichtige Anerkennung durch A. G. Bragaglia.

Nach Tod des Vaters Umzug nach Mailand mit der Mutter und den Geschwistern. Dort beginnen die Bekanntschaften, bzw. Freundschaften mit Lucio Fontana, dann Enrico Baj, Sergio

⁴⁰⁵ Der Widmungstext des Buches von Bragaglia „La bella danzante“, Roma 1936, lautete: „Al geniale scenografo Pomodoro cordialmente“ (vgl. Pomodoro Leonetti 1992, S. 34).

Dangelo, Umberto Milani, Emilio Scanavino, Gianni Dova, Ugo Mulas, indem er sich im Brera-Umfeld aufhält.

Er nimmt mit Objekten an der Mailänder Triennale teil. Seine erste Ausstellung, die er zusammen mit seinem Bruder ausstattet, findet in der Galleria „Il Numero“ in Florenz und dann in der „Galleria Montenapoleone“ in Mailand statt. Seine künstlerische Suche findet sofort Beachtung, z. B. bei Leonardo Sinisgalli, der im darauffolgenden Jahr die Gruppe in Rom ausstellt. Treffen mit einem anderen Dichter und Kritiker: Alfonso Gatto.

1955

Pomodoro lernt in Rom in der „Galleria dell’Obelisco“ Strawinsky kennen, diskutiert mit Asger Jorn der Gruppe COBRA. Ausstellung der ersten Skulpturen in der Galerie „Il Naviglio“ in Mailand. Er schließt immer mehr internationale Künstlerbekanntschaften.

1956

Teilnahme an der „XXVIII Biennale Internazionale d’Arte“ in Venedig, auf der er zusammen mit seinem Bruder und Perfetti hauptsächlich Schmuck präsentiert. Hier hat er Gelegenheit, auch unter dem Eindruck von dessen überraschenden Tod am 11. August, die großformatigen Leinwände von Jackson Pollock zu erfassen. Ebenfalls in Venedig organisiert A. Gatto in der Galerie „Il Cavallino“ eine wichtige Ausstellung für den Gruppo 3P. Hier trifft Pomodoro Giuseppe Santomaso. Kurz darauf löst sich die Gruppe 3P auf. – Kontakte mit der „World House Gallery“ in New York.

Lektüre: Psychoanalytiker: Sigmund Freud, Georg Groddeck und Wilhelm Reich. – Seine Lektüre von zeitgenössischer Literatur schlägt sich in der Benennung seiner Reliefs dieser Jahre nieder: T. S. Eliot, Sören Kierkegaard, Franz Kafka.

1957

Wieder eine Ausstellung in der „Galleria dell’Obelisco“, durch die Guido Ballo auf ihn aufmerksam wird, der bis heute immer wieder Kritiken über ihn schreiben wird.

Er stellt zusammen mit dem Bruder in Buenos Aires aus, nimmt in New York (World House Galleries) an einer Gruppenausstellung teil.

Obwohl er immer noch ein gemeinsames Atelier mit dem Bruder hat, entwickelt sich die Suche nach dem künstlerischen Ausdruck in eine andere Richtung.

Er bekommt mit Giò den Auftrag, die Abteilung Goldschmiede der Triennale in Mailand zu organisieren. Dies ist die erste von vielen Beschäftigungen, mit denen er organisierend tätig wird.

September: Er unterzeichnet u. a. mit Enrico Baj, Yves Klein und Piero Manzoni das zweite nukleare Manifest „Contro lo stile“ (im Zusammenhang mit der Ausstellung „Arte nucleare“ in Galleria „San Fedele“ im Oktober).

Ende des Jahres: Reise mit dem Bruder und dem befreundeten Architekten Biagio Semprini nach Paris. Er besucht dort viele Museums, u. a. den Louvre und das Musée de l'Homme. Er trifft Alberto Giacometti. Ihn beeindruckten die Werke der Konstruktivisten, besonders von Antoine Pevsner und Naum Gabo. In den Galerien sieht er wieder Werke von Jean Dubuffet und Antoni Tàpies. Er befreundet sich mit Georges Mathieu.

1958

In Europa reist er meist im Zusammenhang mit eigenen Ausstellungen u.a. nach Paris, Frankfurt, Köln, Brüssel und Zürich. Dort studiert er die Kunst der dortigen Museen und schließt neue Bekanntschaften, insbesondere mit Zoltán Kemény.

1959

Erneute Reise nach Paris.

Erste USA-Reise, wo die Bolles-Gallery in Los Angeles und in New York eine repräsentative Ausstellung italienischer Künstler organisiert. Dort trifft er u. a. auf Marcel Duchamp, Louise Nevelson, den von ihm sehr bewunderten David Smith, Mark Rothko und Sam Francis.

1960

In New York vertieft er seine Kontakte mit amerikanischen Künstlern.

In diesem Jahr bildet sich die Gruppe „Continuità“ mit Achille Perilli, Gastone Novelli, Giulio Turcato, Piero Dorazio, Arnaldo und Giò Pomodoro. Diese aus unterschiedlichen Künstlerpersönlichkeiten gebildete Gruppe ist ein Sammelbecken für abstrakt arbeitende Künstler in Italien, die sich vorrangig mit Materialität und Zeichen beschäftigen.

1961

Kritiker und Förderer der Gruppe „Continuità“ ist zuerst Giulio Carlo Argan mit einer Ausstellung in Rom und Mailand, dann Guido Ballo. Pomodoros Kontakte mit amerikanischen Dichtern und Künstlern in New York und auch in San Francisco verstärken sich.

Reise nach Mexiko.

1962

Arbeit an seiner Großplastik *Colonna del viaggiatore* (62 SC 13) aus Eisen: Für die Ausstellung „Sculpture nella città“ in Spoleto schafft er einen 5,60 m großen Zylinder, der typisch ist für seinen folgenden Stil.

In Deutschland erwirbt er durch das für die Volkshochschule in Köln geschaffene Wandrelief *Omaggio alla civiltà tecnologica* (60-64 RI 1) große Anerkennung.

1963

Reise nach Brasilien im Zusammenhang mit der „VII Bienal de São Paulo“, wo er den internationalen Preis für Skulptur erhält.

1964

Auf der „XXXII Biennale Internazionale d'arte di Venezia“, steht ihm ein eigener Saal zur Verfügung und er erhält den nationalen Skulpturenpreis.

Oktober: Auflösung der Ateliergemeinschaft mit seinem Bruder Giò. Arnaldo Pomodoro bezieht ein eigenes Studio.

1965

Es beginnen Ausstellungen und eine geregelte Zusammenarbeit mit der Marlborough Gallery in Rom und New York. – In der New Yorker „Time“ erscheint weltweit eine wichtige Kritik, die im Zusammenhang mit der Ausstellung das Werk Pomodoros würdigt. Für die Ausstellung in New York widmet ihm Frank O'Hara ein Gedicht. – Das Museum of Modern Art erwirbt seine *Sfera n° 1* (63 SC 3).

1966

Er erhält als „Artist in Residence“ an der Stanford University, San Francisco, einen Lehrauftrag. Dort lernt er wichtige Künstler und Dichter der Westküste und der Beat-Generation wie Allen Ginsberg bis Gregory Corso kennen. Frucht dieser Zeit sind Skizzen, die der Ausgangspunkt für viele seiner späteren Skulpturen werden.

Er erwirbt in der Lomellina einen Bauernhof, den er sich in den folgenden Jahren als Wochenend- und Sommersitz ausbaut. Dabei arbeitet er mit seiner Schwester Teresa zusammen, die eine erfolgreiche Innenarchitektin ist.

1967

Abschluss an den Arbeiten für die *Grande Sfera* (66-67 SC 1), die 1967 erstmalig auf dem italienischen Pavillon der Weltausstellung in Montreal präsentiert wird.

Zusammenarbeit mit der linksorientierten Zeitschrift „Che fare“⁴⁰⁶ („Was tun?“) mit Intellektuellen wie Kritikern und Psychologen.

Pomodoro erhält in Pittsburgh auf der „1967 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture“. Seine *Colonna del viaggiatore 1965/66* (2) (65-66 SC 2) wird von Nelson A. Rockefeller erworben.

1968

Teilnahme an der Besetzung der Triennale in Milano mit anderen wichtigen italienischen Künstlern, um für eine Verbesserung der sozialen Missstände besonders im kulturellen Sektor Stellung zu beziehen. Als Kommissar der Biennale tritt er nach einem überzogenen Polizeieinsatz infolge von Straßenkrawallen ostentativ zurück.

Er bezieht in Mailand sein neues Atelier in der Via Vigevano 5, in dem er noch heute arbeitet. Er übernahm das Gebäude von einem Schlosser und baute es mit Hilfe des Architekten Vittorio Gregotti seinen Bedürfnissen entsprechend um.

Unterrichtstätigkeit an der University of California in Berkeley, die durch einen fruchtbaren Kontakt mit den amerikanischen Studenten gekennzeichnet ist. – Es beginnen die Vorbereitungen für die große amerikanische Wanderausstellung.

1969

Intensives Schaffen in Italien, in seinem Atelier in Milano oder auf seinem Landsitz. In Honolulu werden Pomodoros „Tre Colonne di Honolulu“ (69 SC 7-8) aufgestellt. – Während der Dreharbeiten seines Freund Michelangelo Antonioni zu „Zabriski Point“ besucht Pomodoro ihn im Death Valley. Der Eindruck der dortigen Natur findet Nachhall in späteren Plastiken.

1970

Wiederaufnahme der Lehrtätigkeit in Berkeley. Beginn der großen Wanderausstellung in den Staaten, u. a. in San Diego, Portland, Austin und Hartford.

⁴⁰⁶ Zeitschrift der 1966 von Francesco Leonetti und Roberto di Marco gegründeten linksintellektuellen Gruppe „Che fare“, die einen Schwerpunkt auf die Verbindung von Kultur und Gesellschaft legt.

1971

Arbeit an mehreren größeren Auftragwerken, u. a. das Partisanen-Denkmal für die Stadt Modena und die *Colonna a grandi fogli* (72-75 SC 1) für das Mondadori-Verlagsgebäude in Segrate bei Milano.

Vorläufig kurzes aber intensives Intermezzo im Bereich des Bühnenbildes: Für Kleists Theaterstück „Das Käthchen von Heilbronn“ entwickelt er fast bis zur Aufführungsreife für den Zürichsee eine schwimmende Bühnenplattform.

In Pesaro verwirklicht er eine der ersten Open-Air-Ausstellung in Italien mit seinen großformatigen Plastiken im Stadtzentrum.

1972

Für seine graphischen Arbeiten gewinnt er auf der „III Biennale Internazionale della Grafica“ den Großen Preis der Stadt Florenz.

1973

Ab 1973 beschäftigt sich Pomodoro intensiv mit dem architektonischen Projekt der Erweiterung des Kommunalen Friedhofs in Urbino (zusammen u. a. mit den Architekten Carlo Trevisi und Tullio Zeni aus Modena), für das in einen halbkreisförmigen Hügel die Gänge für die Loculi gegraben werden sollten. Trotz Gewinns der offiziellen Ausschreibung 1974 und positiver Resonanz bei wichtigen Kunstkritikern war das Projekt letztendlich politisch nicht durchzusetzen.

Parallele verfertigt er verstärkt Kleinbronzen, so gewinnt er in diesem Jahr den Preis Kleinplastik der „II Biennale Internationale de la Petite Sculpture“ in Budapest. – Es entsteht ein wichtiges Künstlerbuch: Pomodoro illustriert mit reliefierten Bändern und Medaillen den Einband und die einzelnen Gedichte von Jorge Luis Borges „Siete poemas sajones“ („Six Saxon Poems“).

1974

Organisation und Schaffen aktueller Arbeiten für die große Ausstellung in der „Rotonda di via della Besana“ in Milano.

1975

Pomodoro konzipiert die Skulpturengruppe *The Pietrarubbia Group* (75-76 SC 1). Das Werk entstand aus der architektonischen Beschäftigung mit der aus dem Mittelalter stammenden

Ortschaft Pietrarubbia im Montefeltro. Pomodoro wurde auf ihre heruntergekommenen Gebäude aufmerksam und initiiert bis in die neunziger Jahre hinein mit viel Energie eine Renovierung und Wiederbelebung des Ortes.

1976

Mit Unterstützung von Eleonora und Valter Rossi in Rom entstehen in diesem und den kommenden Jahren Graphikserien in verschiedenen Techniken: hauptsächlich reliefierte Prägegraphiken und Radierungen. – Seine Einzelausstellung im Musée d'art Moderne de la Ville de Paris wird erfolgreich von Publikum und Kritik aufgenommen.

1978

Auf seiner ersten Reise nach Japan hält er für den World Crafts Council in Kyoto einen Vortrag über das Verhältnis von Handwerk und Kunst. – Vom Amada Konzern erhält er den Auftrag für ein Großrelief (vgl. 78-79 RI 1). – Er erhält von Farah Dibah den Auftrag für eine Skulpturengruppe (vgl. *Triade*, 79 SC 3). In diesem Zusammenhang bereist er den Iran.

1979

Er nimmt die Lehrtätigkeit in den Vereinigten Staaten am Mills College in Oakland wieder auf. Diese Tätigkeit wird mit periodischen Unterbrechungen bis 1984 dauern.

Er beginnt die Arbeit an der Werkgruppe *Aste cielari*.

1980

In einer Ausstellung in Pesaro (später auch in Brüssel, Berkeley, Milano und Paris) präsentiert Pomodoro eine Werkgruppe, mit der er sich seit Mitte der siebziger Jahre im Anschluss an das Urbino-Projekt beschäftigt: den *Progetti visionari*. Dies sind Modelle einer utopischen Architektur, denen nur eine unwahrscheinliche Möglichkeit der Verwirklichung innewohnt.

Pomodoro erhält er in Ägypten den Preis für Skulptur auf der „Biennale d’Alexandrie d’Egypt“.

1981

Auf der „2nd Henry Moore Grand Prize Exhibition“, im Hakone Open-Air Museum bei Tokyo gewinnt Pomodoro den Großen Henry Moore Preis.

1982

Aus Anlass des 70. Geburtstag der dänischen Königin schafft er für den Amaliehaven in Kopenhagen eine Skulpturengruppe, die aus vier Pilaster und einen doppelten Brunnenelement entsteht.

Erste Reise nach Ägypten.

Im Sommer didaktische Tätigkeit mit Enrico Baj an der Sommerakademie auf Anacapri.

Bühnenbild für die Jubiläumsaufführung der Rossini-Oper „Semiramide“ für das Teatro dell'opera in Rom.

In New York erscheint die erste große Monographie über Arnaldo Pomodoro von Sam Hunter.

1983

Im Auftrag des Teatro Massimo in Palermo und der Stadt Gibellina entstehen für das Freilichttheater über der beim Erdbeben komplett zerstörten Stadt Gibellina das Bühnenbild für die Orestea im Sizilianischen Dialekt nach Aischylos (Teil 2 und 3 werden 1984 und 1985 aufgeführt).

In Columbus startet die zweite große Wanderausstellung Pomodoros in den USA. Bis 1985 macht sie Station u. a. in Jacksonville, Worcester, Little Rock und Los Angeles.

1984

Prestigeträchtige Ausstellung auf dem Forte di Belvedere in Florenz, für die ein gut recherchierter Katalog und im Anschluss daran ein Fotobildband (Fotografien: Carlo Orsi) entsteht.

Für seine Geburtsstadt Morciano di Romagna stellt er als Ehrung an Umberto Boccioni *Colpo d'ala* (81-84 SC 1) fertig.

1985

Dieses Jahr ist geprägt von wichtigen Ausstellungen in Tokio und Osaka, Santa Barbara und San Francisco und einer weiteren Reise nach Ägypten.

Pomodoro gestaltet ein wichtige Buch: „De cantare Urbino“ mit Gedichten von Miklos N. Varga.

1986

Mit der Arbeit an „La tragedia di Didone“ nach Christopher Marlowe für die Bühne in Gibellina beginnt eine lange, intensive Zusammenarbeit mit dem Regisseur Chérif⁴⁰⁷.

1987

Bühnenbild für die Oper „Alceste“ von Willibald Gluck für das Teatro dell’Opera in Genua. – Es entstehen zwei Prägegraphiken zu Versen seines Freundes Paolo Volponi.

1988

Pomodoro bespielt auf der „XLIII Biennale Internazionale d’Arte di Venezia“ einem persönlichen Saal, den er hauptsächlich mit *Scettri* und *Scudi* bestückt.

Bühnenbild für die Oper „Oedipus Rex“ von Igor Stravinskij für das Musikfestival auf dem Domplatz in Siena.

Reise nach Australien: Die Aufstellung der *Forme del mito* anlässlich der Weltausstellung in Brisbane nutzt er für eine Reise zu den Neuen Hebriden, wo ihn neben den wenig berührten Landstrichen besonders die noch recht ursprüngliche Aborigineskunst und -kultur beeindruckt.

1989

In Auftrag der Firma Sanyo Securities wird für deren Foyer die in sich bewegliche Plastik *Giroscopio* (86-87 SC 1) eingeweiht.

Für Gibellina entsteht ein weiteres Bühnenbild für ein Theaterstück unter der Regie von Chérif: „La passione di Cleopatra“ des ägyptischen Dichters Ahmad Shawqi.

Am 1. Dezember schenkt die Italienische Regierung der Sowjetunion, repräsentiert durch Michael Gorbatschow, eine Plastik Pomodoros: den *Disco solare* (83-84 SC 2).

1990

In der Nähe von Dallas wird der von einem Modell Leonardo da Vincis inspirierte *Cercatore oscillante* (87-90 SC 1) im Sitz der Firma Frito-Lay eingeweiht.

Für die Stadt Bologna entsteht das Bühnenbild und die Kostüme für Jean Genet „I paraventi“ („Les paravents“).

⁴⁰⁷ Chérif Chérif, geb. 1958 in Gammoud, Tunesischer Regisseur; Studium in der Schweiz, seit den achtziger Jahre erfolgreiche Theatertätigkeit hauptsächlich in Italien.

Er erhält den „Praemium Imperiale“ für Skulptur, der von der Japan Art Association vergeben wird.

Pomodoro leitet das „Zentrum für die künstlerische Behandlung von Metall“ („Centro TAM – Trattamento Artistico dei Metalli“), welches von ihm in Zusammenarbeit mit der Stadt Pietrarsa und mit finanzieller Unterstützung der Europäischen Union initiiert wurde. Hier werden in Sommerkursen junge Künstler mit akademischer Vorbildung in der Technik der Metallbearbeitung unterwiesen.

Im Cortile della Pigna des Vatikans wird Pomodoros *Sfera con sfera* (89-90 SC 1) eingeweiht. – Es entsteht der *Papyrus* (90 SC 4) für das Posttechnische Zentralamt in Darmstadt, das am 23.9.1992 eingeweiht wird. – Für die Maeda House Foundation entsteht in Tokio die zweiseitige Wandplastik *Frecce al cielo* (91-92 PR 1).

Er vollendet die auf die „Sette poesie“ von Guido Ballo verweisenden Prägedrucke.

1991

Reise in die Türkei

1992

Vom Trinity College der Universität in Dublin erhält Pomodoro die Ehrendoktorwürde in Literatur honoris causa.

Pomodoro schenkt dem CSAC („Centro studi e archivio della comunicazione“) der Universität Parma ca. 70 seiner Werke, darunter viele wichtige Reliefs aus den fünfziger Jahren. Begleitet wird diese Schenkung von einer Ausstellung, die das erste Mal hauptsächlich seinen Werken der Frühzeit gewidmet ist.

Ein weiteres Theaterprojekt findet Aufführung: Für „Nella solitudine dei campi di cotone“ („Dans la solitude des champs de coton“) von Bernard Marie Koltès in Rom unter Chérif entwirft Pomodoro das Bühnenbild und die Kostüme.

Mit seinem Freund Francesco Leonetti gibt er das Interviewbuch „L'arte lunga“ heraus.

1993

Zwei Theaterstücke werden mit Bühnenbild und Kostümen aus Pomodoros Werkstatt ausgeführt: Eugene O'Neills „Più grandiose dimore“ („More Statelike Mansions“) und Vittorio Alfieris „Oreste“ jeweils in Rom.

Pomodoro wird Ehrenmitglied der Accademia di Brera in Milano.

Im Anschluss an die Werkgruppe der *Scudi* entstehen die *Sogni*, Prägegraphiken von großen Dimensionen. Für das Buch „La gioia delle rose e del cielo“ von Attilio Bertolucci gestaltet er zwei Prägedrucke.

1994

Aus Anlass des 25-jährigen Entstehens des Hakone Open-Air Museum in Kanagawa bei Tokio wird die Ausstellung „Arnaldo Pomodoro 1956-1993“ eröffnet. Sie wandert im Anschluss zu weiteren wichtigen Stationen in Japan.

Auf Sizilien entsteht in der Nähe von Marsala eine Zement-Skulptur Pomodoros mit architektonischem Charakter: *Moto terreno solare* (89-94 PR 1).

Als Erinnerung an dem kurz zuvor verstorbenen Filmregisseur Federico Fellini entsteht für die Gemeinde Rimini die Skulptur *La grande prua* (93-94 SC 5), die am 11.2.1995 auf dem Städtischen Friedhof enthüllt wird.

Neben weiteren Ehrungen wird Pomodoro als Mitglied der Accademia Nazionale di San Luca nominiert.

Auch in diesem Jahr entstehen Projekte fürs Theater: „Stabat mater“ und „La Passione secondo Giovanni“ („Das Johannes-Evangelium“) von Antonio Tarantino in Rom, eine Arbeit die von hängenden Stofflappen bestimmt wird.

1995

Im Sommer bestückt Pomodoro zwei wichtige Ausstellungen in Rimini und Cesena.

Theater: Bühnenbild für das Stück „Moonlight“ von Harold Pinter und für das Festival in Benevento Szenen aus der „Vespro della Beata Vergine“ (Antonio Tarantino).

Von Sam Hunter erscheint seine zweite Monographie über Pomodoro, die auf der ersten von 1982 aufbaut.

1996

Im Januar bereist Pomodoro den Jemen mit Stationen in Sanaa und Marib. Später wird er weitere sabatäische Ausgrabungsstätten in Oman besuchen.

Aus Anlass ihres 50-jährigen Bestehens schenkt die Italienische Regierung der United Nations Organisation eine *Sfera con sfera* (91 SC 3) Pomodoros, die prominent vor dem Glaspalast platziert wird.

Pomodoro wird zum Ritter des „Gran Croce dell’Ordine „Al merito della Repubblica Italiana““ geschlagen.

Theater: Bühnenbild für die „Drammi marini“ („Plays of the Sea“) von Eugene O’Neill in Rom und „I dialoghi con Leucò“ sowie „Antigone“ von Jean Anouilh von Cesare Pavese in Taormina.

1997

Im Sommer wird in San Leo/Montefeltro die erfolgreiche Ausstellung eröffnet, die der Person des dort von der Inquisition gefangen gehaltenen Magiers und Freimaurers Cagliostro (Giuseppe Balsamo) gewidmet ist.

Pomodoro erhält den Auftrag zur Ausführung des monumentalen Altarkreuzes (98 SC 1) für die neue Versammlungshalle für Padre Pio in San Giovanni Rotondo (Arch. Renzo Piano).

Die Banca d’Italia beauftragt Pomodoro mit der Schaffung eines Bronzereliefs für den Eingangsbereich des neuen Sitzes in Frascati. *Movimento in piena aria e nel profondo* (96-97 RI 1) wurde 9.3.1998 übergeben.

Auf Ischia wird sein fünf Meter hoher aus grünen Keramikkacheln hergestellter Bogen *Arco-in-cielo* (95 PR 2) errichtet.

Theater: Bühnenbild für „Il caso Fedra“ von Michele Di Martino im römischen Amphitheater von Urbisaglia.

Im Juli wird die 1997 gegründete Fondazione Arnaldo Pomodoro vom Kultusministerium als Stiftung anerkannt. Gleichzeitig werden die Umbauarbeiten für den Ausstellungsraum in Quinto Stampi/Rozzano bei Mailand abgeschlossen. Dort werden bis 2005 die Werke im Besitz der Stiftung und Leihgaben des Künstlers präsentiert.

1998

Pomodoro erhält von der Provinz Palermo den Auftrag zur Projektierung einer monumentalen Bronzetür (97-98 PR 1) für den Dom normannischen Ursprungs in Cefalù. Er präsentiert seinen Entwurf in einer vieldiskutierten Ausstellung in Palermo.

Der Künstler erhält den Auftrag für die Neugestaltung der Waffenkammer im Mailänder Museo Poldi Pezzoli. Sie wird im Frühjahr 2000 eingeweiht.

Bühnenausstattung für „Tempesta“ („The Tempest“) von Franco Scaldati nach William Shakespeare im Theater Cantieri culturali della Zisa in Palermo.

1999

In diesem Jahr nimmt Pomodoro als Jury- oder Kommissionsmitglied an einigen wichtigen kulturpolitischen Entscheidungen teil: Er engagiert sich für den internationalen Wettbewerb für

das neue Zentrum für zeitgenössische Kunst in Rom (abgeschlossen Frühjahr 1999) und nimmt meinungsbildend am „Workshop Michelangelo“ teil, der sich mit der Neuauftellung der Pietà Rondanini Michelangelos im Castello Sforzesco in Mailand beschäftigt. Ebenso arbeitet er auf Einladung der Stadt Mailand in einer Kommission, die sich mit der Aufstellung von modernen Kunstwerken im Mailänder Stadtraum beschäftigt. In diesem Zusammenhang steht auch seine Teilnahme an der Jury für die Schaffung eines Lichtobjektes vor der vom Art Deco geprägten Hauptbahnhofs in Mailand.

2000

Im Mai bestückt Pomodoro im Rahmen einer Ausstellung den Garten des Königspalastes in Caserta mit seinen Skulpturen.

Im Fredrik Meijer Sculpture Gardens in Grand Rapids wird die Plastik *Disco in forma di rosa del deserto* (93-94 SC 3) aufgestellt. Vom Stifter des Parks erhält Pomodoro den Auftrag, Entwürfe für eine Begräbnisstätte zu schaffen. Sie schließen an das Urbino-Projekt von 1973 an.

Ein Großprojekt dieses Jahres ist die Herstellung der 21 Meter hohen Spirale *Novecento*, die im Auftrag der Stadt Rom aus Anlass des Heiligen Jahres 2000 entsteht.

2001

Ein Jugendtraum erfüllt sich nun auch nominell: Pomodoro wird Architekt ad honorem der Università di Ancona.

Theater: Unter der Federführung seiner Schwester Teresa nimmt Pomodoro ein Thema seiner Jugend auf: Für die Kompanie „L’Opera“ entwirft er das Bühnenbild und die Kostüme für Brechts „Heilige Johanna der Schlachthöfe“. – Im Dezember gestaltet er den Bühnenhintergrund für das Igor Stravinskij gewidmete Konzertes im Teatro Olimpico in Rom.

2002

Im Auftrag der Erzdiozöse Milwaukee schafft er für die St. Johns-Cathedral eine *Corona radiante* (01 SC 1), die unter der Vierung der Kathedrale aufgehängt wird.

Im Sommer werden seine wichtigsten Plastiken in den Gärten des Palais Royal in Paris gezeigt. Diese Ausstellung wird 2003 von einem umfangreichen Bildband dokumentiert.

Theater: Bühnenbildentwurf für „Capriccio“ von Richard Strauss für das Teatro San Carlo in Neapel. – Für die Theatergruppe des Gefängnisses in Mailand-San Vittale entwirft er die von Leonardo da Vinci beeinflusste Bühnenausstattung.

2003

Als Schenkung des Künstlers wird im Mai die Plastik *La freccia* (93-95 SC 1) vor dem Sitz der UNESCO in Paris aufgestellt.

Eine Einzelausstellung in Cantù gibt einen umfassenden Überblick über die Arbeiten fürs Theater.

Auf dem jüdischen Friedhof in Ferrara wird im Oktober das Denkmal für den Schriftsteller Giorgio Bassani eingeweiht, das ein geöffnetes Buch versinnbildlicht.

Es beginnen die Umbauarbeiten der Gebäude der ehemaligen Stahlwerke Riva Calzoni (Architekt: Pierluigi Cerri, Alessandro Columbo) als neue Räumlichkeiten der Fondazione Arnaldo Pomodoro.

2004

Die Großplastik *Novecento* (00 SC 3) wird im EUR-Viertel in Erinnerung an das Heilige Jahr 2000 Rom aufgestellt.

Auf Initiative eines Immobilienunternehmens wird die *Sfera di San Leo* (96 SC 4) im neuerichteten Mailänder Stadtteil Santa Giulia aufgestellt.

Mai: Bühnenbild für die Aufführung zum 100. Jahrestag der Uraufführung von Giacomo Puccinis „Madama Butterfly“ in Torre del Lago.

Die „Sette frammenti“ aus „L’arte dell’uomo primordiale“ inspirieren Pomodoro zu einem mit Kupfer- und Bleiblech gestalteten Künstlerbuch, das mit sieben Prägegraphiken versehen ist.

Dezember bis Januar 2005: Reise nach Südafrika.

2005

Vorarbeiten für das Bühnenbild für „Un ballo in maschera“ für die Oper Leipzig im November.

Voraussichtlich im September 2005: Eröffnung des neuen Sitzes der Fondazione Arnaldo in der Via Solari 35. Dort werden Räumlichkeiten für das Archiv geschaffen und mehr Platz für Ausstellungen zur Verfügung stehen.

Literaturangaben und Sigla:

- [Abstrakter Expressionismus 2000] – Buerger, Roger M., Kockot, Stefanie-Vera (Hrsg.): „Abstrakter Expressionismus – Konstruktion ästhetischer Erfahrung“, Dresden 2000
- [Apa – Porta 2000] – Apa, Mariano: „Questa Porta“, in: Ausst.-Kat. „Nona Biennale d’arte Sacra“, San Gabriele (Teramo) 2000, Hrsg.: Maurizio Calvesi, S. 51-66, 114
- [Arte dopoguerra 1979] – „L’arte in Italia nel secondo dopoguerra“, Hrsg.: Renato Barilli; Bologna 1979
- [Argan Storia 1968] – Argan, Giulio Carlo: „Storia dell’arte italiana“, Bd. II, Firenze 1968
- [Argan Arte moderna 1970] – Argan, Giulio Carlo: „L’arte moderna 1770/1970“, Firenze 1970
- [Arte italiana COMIT 1989] – „Arte italiana – Burri/Capogrossi/Dorazio/Novelli nella collezione della Banca commerciale italiana a Londra“, Hrsg.: Banca Commerciale Italiana, Milano; Torino 1989
- [Arte Nucleare 1957] – „Arte Nucleare“, Ausst.-Kat. Milano, Galleria San Fedele, Hrsg.: Edoard Jaguer, 12.-30. Oktober 1957
- [Ascoli Piceno 1986] – „Arte astratta nelle Marche 1935-1985“, Ausst.-Kat. Ascoli Piceno, Palazzo Malaspina 1986, Hrsg.: Comune e Provincia di Ascoli Piceno 1986
- [Aspetti dell’informale 1971] – „Aspetti dell’informale“, Ausst.-Kat. Pinacoteca Provinciale di Bari, 1971 (Texte: Guido Ballo, Pietro Marino, Franco Russoli)
- [Azuma Hammacher 1971] – Hammacher, Abraham Marie (Text): „Kengiro Azuma“, Milano 1971
- [Azuma Tokyo 1992] – „Azuma – The Sculpture of Kengiro Azuma“, Text: Abraham Marie Hammacher, Makoto Ooka; Hrsg. Contemporary Sculpture Center, Tokyo; Tokyo 1992
- [Balderi Milano 1965] – „Iginio Balderi“, Ausst.-Kat. Milano, Galleria dell’Ariete 1965
- [Balderi Pietrasanta 1994] – „Iginio Balderi“, Ausst.-Kat. Pietrasanta, Chiostro di S. Agostino 1994, (Text: Enrico Crispolti), Hrsg.: Comune di Pietrasanta, Pietrasanta 1994
- [Banca Commerciale 1984] – „Arte italiana 1960/80“, Hrsg.: Banca Commerciale italiana, New York; Text: Arturo Carlo Quintavalle; Torino 1984
- [Barilli 1968] – Barilli, Renato: „La scultura del novecento“, 2. Teil, Reihe: „Capolavori della Scultura“, Nr. 12, Milano 1968
- [Barilli Informale 1988] – Barilli, Renato: „Informale oggetto comportamento“, (1. Band: La ricerca artistica negli anni ’50 e ’60“, Milano 1988
- [Biennale Venezia 1988] – „43a Exposizione internazionale d’arte – La Biennale di Venezia – Il luogo degli artisti“, Ausst.-Kat. Venezia, Giardini, u. a. 1988, Hrsg.: Marie-George Gervasoni, La Biennale di Venezia; Milano 1988
- [Bildhauerei Mailand 1991] – „Bildhauerei in Mailand – 1945-1990“, Ausst.-Kat. Kunsthalle Mannheim, Kunsthalle Darmstadt 1991, Hrsg.: Luciano Caramel, Mario de Micheli, Marina De Stasio, Francesco Porzio; Milano 1991
- [Boccioni Mailand 1983] – „Boccioni und Mailand“, Aust.-Kat. Hannover, Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel 1983, Hrsg.: Magdalena M. Moeller. Milano 1983

- [Boccioni Pittura 1977] – Boccioni, Umberto: „Pittura scultura futuriste – Dinamismo plastico“, Hrsg.: Lara Vinca Masini, Firenze 1977
- [Bossaglia 2001] – Bossaglia, Rossana: „Capolavori italiani nel mondo“ (mit: Paola Lodola, Paola Favretto), Bergamo 2001
- [Brancusi Bach 1987] – Bach, Friedrich Teja: „Constantin Brancusi – Metamorphosen plastischer Form“, (= Dissertation Aachen 1983), Köln 1987
- [Breton Manifeste 1986] – Breton, André: „Die Manifeste des Surrealismus“ (unveränderte Neuauflage des 1977 in der Reihe „Das neue Buch“ erschienen). Reinbek bei Hamburg 1986
- [Bucarelli 1967] – Bucarelli, Palma: „Scultori italiani contemporanei“, Milano 1967
- [Calvesi avanguardie 1991] – Calvesi, Maurizio: „Le due avanguardie – Dal futurismo alla pop art“, Roma-Bari 1991
- [Caramel 1994] – Caramel, Luciano (Hrsg.): „Arte in Italia 1945-1960“, Reihe: Uomini e tempi 31, Roma 1994
- [Carrara 2000] – „X Biennale Internazionale Città di Carrara – Il primato della scultura – Il novecento a Carrara e dintorni“, Ausst.-Kat.: Carrara, Accademia di Belle Arti; Hrsg.: Anna Vittoria Laghi, Carrara 2000
- [Cartlidge 20th Jewelry 1985] – Cartlidge, Barbara: „Twentieth Century Jewelry“, New York 1985
- [Castagnoli 1992] – Castagnoli, Pier Giovanni (Hrsg.): „Fondazione Umberto Severi – II Scultura contemporanea“, Modena 1992
- [Celant Inferno 1990] – Celant, Germano (Hrsg.): „L’inferno dell’arte italiana – Materiali 1946-1964“, Genova 1990
- [Celebrating Moore 1999] – „Celebrating Moore – Works from the Collection of The Henry Moore Foundation“, Hrsg. David Mitchinson, Henry-Moore-Foundation; London 1999
- [Continuità Argan 1961] – „Continuità“, Milano, Galleria Pagani del Grattacielo 1961 (Einführungstext: Giulio Carlo Argan)
- [Continuità Ballo 1962] – „Continuità“, Ausst.-Kat. Milano Galeria Levi, Juni 1962 (Einführungstext: Guido Ballo)
- [De Micheli Novecento 1992] – De Micheli, Mario: „La scultura del novecento“, (Reihe: Storia dell’Arte in Italia), Milano 1992 (Neuauf. – der Ausgabe: Torino (UTET) 1981)
- [Cosmos Venezia 2000] – „Cosmos – From Goya to de Chirico, from Friedrich to Kiefer – Art in Pursuit of the Infinite“, Ausst.-Kat. Venezia, Palazzo Grassi 2000, Hrsg.: Jean Clair, Venezia 2000
- [Denkmal Zeichen 1989] – „Denkmal – Zeichen – Monument – Skulptur und öffentlicher Raum heute“, Hrsg. Ekkehard Mai, Gisela Schmirber, München 1989
- [Dorazio Roma 1998] – „Piero Dorazio 1950-60 – Opere a 3 dimensioni“, Ausst.-Kat. Studio XXI Angeletti, Roma 1998-99, Text: Maurizio Fagiolo dell’Arca, Piero Dorazio; Roma 1998
- [Eliade Heilige 1998] – Eliade, Mircea: „Das Heilige und Profane – Vom Wesen des Religiösen“, Frankfurt 1998

- [Europäische Plastik Informel 1995] – „Europäische Plastik des Informel 1945-1965“, Ausst.-Kat. Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg 1995, Hrsg. Christoph Brockhaus, Gottlieb Lenz, Duisburg 1995
- [Fontana München 1983] – „Lucio Fontana“, Ausst.-Kat. Bayrische Staatsgemäldesammlungen, München, Darmstadt, Mathildenhöhe 1983-84. Text & Hrsg.: Carola Schulz-Hoffmann; München 1983
- [Fontana Milano 1996] – „Lucio Fontana e Milano“, Ausst.-Kat. Museo della Permanente, Milano 1996, Hrsg.: Flaminio Gualdoni, Paolo Campiglio, Milano 1996
- [Fontana Roma 1998] – „Lucio Fontana“, Ausst.-Kat. Palazzo delle Esposizioni 1998, Hrsg.: Enrico Crispolti, Rosella Siligato, Milano 1998
- [Gallet Ledoux 1983] – Gallet, Michel: „Claude-Nicolas Ledoux. Leben und Werk des französischen ‚Revolutionsarchitekten‘“. Stuttgart (Deutsche Verlagsanstalt) 1983
- [Galmozzi Monumenti 1986] – Galmozzi, Luciano: „Monumenti alla libertà – Antifascismo e pace nei monumenti italiani dal 1945 al 1985“, Milano 1986
- [Giò Pomodoro Ballo] – „Giò Pomodoro“, Einl.: Guido Ballo, Reihe: Per una storia della scultura contemporanea, Milano 1986 (?)
- [Größe Klein 1989] – „Größe: Klein – Schweizer Kunst zwischen Kleinplastik und Objekt von Alberto Giacometti bis heute“, Ausst.-Kat.: Musée cantonale des Beaux-Arts, Lausanne, 1989, Hrsg.: Erika Billeter; Bern 1989
- [Gualdoni 34 autori 1999] – Gualdoni, Flaminio: „Arte italiana del Novecento – 1930-1960: trentaquattro autori dalla A alla Z“, Milano 1999
- [Gualdoni 2000] – Gualdoni, Flaminio: „Arte in Italia 1943-1999“, Reihe: I Colibri; Vicenza 2000
- [Hauptenthal Loth 1989] – Hauptenthal, Uwe: „Das plastische Menschenbild bei Wilhelm Loth – Mit einem Werkverzeichnis der Plastiken von 1946 bis 1956“, Archiv Darmstädter Künstler, Darmstadt 1989 (= Dissertation Bonn, 1986)
- [Il Verri – 3-61] – „Il Verri-Rivista di letteratura“, Milano, Nr. 3, Juni 1961 (dem Informel gewidmeten Ausgabe)
- [Informel Plastik 2003] – „Informel – Die Plastik – Gestus und Raum“. Band III. Schriftenreihe des Museums am Ostwall. Hrsg.: Heinz Althöfer. Dortmund 2003
- [Italiens Moderne 1990] – „Italiens Moderne – Futurismus und Rationalismus zwischen den Weltkriegen“, Ausst.-Kat. Museum Fridericianum Kassel, IVAM Centre Julio Gonzalez Valencia 1990, Hrsg. Luciano Caramel, Enrico Crispolti, Veit Loers, Milano 1990
- [Junge Künstler 1964] – „Junge Künstler 64/65 – 5 Monographien deutscher Künstler der Gegenwart“, Hrsg.: Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V., Köln 1964
- [Kern Labyrinth 1982] – Kern, Hermann: „Labyrinth“, München 1982 (4. Aufl. 1999)
- [Kierkegaard Entweder Oder 1988] – Kierkegaard, Sören: „Entweder – Oder“, Hrsg.: H. Diem, W. Rest, München 1988
- [Klee Kunst-Lehre 1991] – Klee, Paul: „Kunst-Lehre – Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre“, Hrsg.: Günther Regel, Leipzig 1991
- [Klee Kunst und Karriere 2000] – „Paul Klee – Kunst und Karriere – Beiträge des Internationalen Symposiums in Bern“, (Schriften und Forschungen zu Paul Klee, Bd. 1), Hrsg.:

- Oskar Bätschmann, Josef Helfenstein (Mitarb.: Isabella Jungo, Christian Rümelin); Bern 2000
- [Klee Rosenthal 1979] – Rosenthal, Mark L.: „Paul Klee and The Arrow“, Dissertation University of Iowa 1979
- [Koepf Architektur 1974] – Hans Koepf: Bildwörterbuch der Architektur, Stuttgart (Körner) 1974
- [Lexikon Symbolik 1986] – Cooper, J. C.: „Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbolik“, Wiesbaden o. J. (Nachdruck: E.A. Seemann Verlag Leipzig 1986)
- [Lichtenstern Metamorphose 1992] – Lichtenstern, Christa: „Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts“, Bd. 2: „Metamorphose – Vom Mythos zum Prozeßdenken – Ovid-Rezeption, Surrealistische Ästhetik, Verwandlungsthematik der Nachkriegszeit“, Weinheim 1992
- [Liessmann Kierkegaard 1993] – Liessmann, Konrad Paul: „Sören Kierkegaard zur Einführung“, Hamburg 1993
- [Linsmann Zeichen 1991] – Linsmann, Maria: „Schriftähnliche Zeichen und Strukturen in der Kunst des 20. Jahrhunderts“, (Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 6), Witterschlick/Bonn 1991, (= Dissertation Technische Hochschule Aachen 1991)
- [Lucie-Smith 1997] – Lucie-Smith, Edward: „Kunst heute – Art today“, München 1997
- [Lombardei Kunstdenkmäler 1981] – Schomann, Heinz: „Lombardei – Kunstdenkmäler und Museen“, Stuttgart 1984
- [Kunst des Informel 1997] – „Kunst des Informel – Malerei und Skulptur nach 1952“, Ausst.-Kat. Dortmund, Museum am Ostwall 1997, Hrsg.: Tayfun Belgin. Köln 1997
- [Madec Boullée 1989] – Madec, Philippe: „Etienne-Louis Boullée“, Basel/Boston/Berlin (Birkhäuser) 1989
- [Magie der Zahl 1997] – „Magie der Zahl in der Kunst des 20. Jahrhundert“, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart 1997, Hrsg.: Karin von Maur. Ostildern 1997
- [Manzù Roma 2002] – „Manzù – L’Uomo e L’Artista“, Roma, Palazzo Venezia 2002-2003, Hrsg.: Claudio Strinati; Roma 2002
- [Mathieu Milano 2003] – „Mathieu – Retrospettiva/Rétrospective“, Ausst.-Kat. (Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris; Salle Saint-Georges, Liège), Galleria Gruppo Credito Valtellinese, Refettorio delle Stelline, Milano 2002-2003, Hrsg. Daniel Abadie, Dominique Stella; Cinisello Balsamo 2003
- [Melotti Darmstadt 2000] – „Fausto Melotti – Ratio und Strenge – Spiel und Poesie – Retrospektive 1928-1986“, Institut Mathildenhöhe, Darmstadt, Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg 2000, Klaus Wolbert (Hrsg.), Milano (Mazotta) 2000
- [Milani Valsecchi 1962] – Marco Valsecchi: „Umberto Milani – Sculture dal 1944 al ’62“, Milano 1962
- [Miller Art Mesoamerica 1996] – Miller, Mary Ellen: „The Art of Mesoamerica from Olmec to Aztec“, London 1996 (revised ed.)
- [Minimal Art 1995] – Stemmrich, Gregor (Hrsg.): „Minimal Art – Eine kritische Retrospektive“, Dresden/Basel 1998 (= 2. erw. Aufl.)

- [Minimal Art 2001] – „Minimal Art – Minimal Art aus den Sammlungen FER, Froehlich und Siegfried Weishaupt“, Ausst.-Kat. Museum für Neue Kunst, ZKM, Karlsruhe 2001, Hrsg. Götz Ariani; Ostfildern-Ruit 2001
- [Mininal maximal 1998] – „Mininal maximal – Die Minimal Art und ihr Einfluß auf die internationale Kunst der 90er Jahre“, Ausst.-Kat. Weserburg, Bremen, Baden-Baden & Santiago de Compostela 1998; Hrsg.: Peter Friese; Heidelberg 1998
- [Mößer Pfeile Klee] – Mößer, Andehein: „Pfeile bei Paul Klee“, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch (Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte), Band XXXIV, Köln 1977
- [Nevelson Roma 1994] – „Louise Nevelson“, Ausst.-Kat. Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1994, Hrsg.: Germano Celant. Milano 1994
- [Novelli Roma 1988] – „Gastone Novelli – 1925-1968“, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1988, Hrsg.: Pia Vivarelli; Milano/Roma 1988
- [Novelli Trento 1999] – „Gastone Novelli – 1925-1968“, Ausst.-Kat. Palazzo delle Albere, Trento 1999, Hrsg. Pia Vivarelli, Trento 1999
- [Novelli Livorno 2002] – „Gastone Novelli – opere su carta e sculture“, Ausst.-Kat. Galleria Peccolo, Livorno; Text: Flaminio Gualdoni, Livorno 2002
- [Novelli Milano 2006] – „Gastone Novelli“, Ausst.-Kat. Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano 2006, Hrsg. Flaminio Gualdoni, Walter Guadagnini, Texte: Arnaldo Pomodoro, Flaminio Gualdoni, Walter Guadagnini, Giorgio Maffei, Brigitte Ferrato-Combe, Milano/Genf (Skira) 2006
- [Newman Düsseldorf 1997] – „Barnett Newman – Bilder, Skulpturen, Graphik“, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1997, Hrsg.: Armin Zweite. Ostfildern-Ruit 1997
- [Ohlhagen Spirale 1995] – Ohlhagen, Helmi Hanna, „Die Spirale: Untersuchungen zu einem exemplarischen Thema im Werk von Archipenko, Beothy, Richier und Smithson“, Magisterarbeit Universität Marburg 1995 (unveröffentlicht)
- [Ornamenti Venezia 1995] – „Giò Pomodoro – Ornamenti 1954-1995“, Ausst.-Kat. Fondazione Scientifica Querini Stampalia 1995, Firenze 1995
- [Paolozzi Konnertz 1984] – Konnertz, Winfried: „Eduardo Paolozzi“. Köln (DuMont) 1984
- [Pérouse de Montclos Boullée 1969] – Pérouse de Montclos, Jean-Marie: „Etienne-Louis Boullée (1728-1799) – De l'architecture classique a l'architecture révolutionnaire“, Paris (Artes et Métiers Graphiques) 1969
- [Philosophie Gegenwart 1991] – „Philosophie der Gegenwart in Einzeldarstellungen von Adorno bis v. Wright“, Hrsg.: Julian Nida-Rümelin, Stuttgart 1991
- [Plastische Erkenntnis 1993] – „Plastische Erkenntnis und Verantwortung – Studien zur Skulptur und Plastik nach 1945“ (= Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. Bd. 23) Marburg 1993
- [Platon Theätet 1993] – Platon: „Theätet“, in: Sämtliche Dialoge, Bd. IV, Hrsg. Otto Apelt, Hamburg 1993
- [Pirovano Scultura 1991] – Pirovano, Carlo (Hrsg.): „Scultura italiana del Novecento“, (Banco Ambrosiano Veneto); Milano 1991
- [Pochat Bild Zeit 1996] – Pochat, Götz: „Bild - Zeit – Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit“, Wien, Köln Weimar 1996

- [Pomodoro Argan 1978] – Argan, Giulio Carlo: „Il tempo e la memoria”, Reihe: Maestri contemporanei, Milano 1978 (o. J.)
- [Pomodoro Arte contemporanea 1971] – Arnaldo Pomodoro: „Arnaldo Pomodoro“ in: „L’arte contemporanea in Italia“, Roma 1971, Bd. II, S. 475f
- [Pomodoro Ballo 1962] – Ballo, Guido: „Dalla poetica del segno alla presenza continua – Arnaldo e Giò Pomodoro“, Milano 1962
- [Pomodoro Ballo 1964] – Ballo, Guido: „La linea dell’arte italiana – Dal simbolismo alle opere moltiplicate“, Band II, Roma 1964
- [Pomodoro Ballo 1984] – Ballo, Guido: „Le origini romagnole di Boccioni e la scultura omaggio di Pomodoro“, Milano 1984
- [Pomodoro Berkeley 1970] – „Arnaldo Pomodoro: Sculpture 1960-1970“, Ausst.-Kat. Berkeley, University Art Museum 1970, u. a., Hrsg. Tom L. Freudenheim
- [Pomodoro Bozen 1994] – „Arnaldo Pomodoro – Sieben Skulpturen“ (Ausstellungsreihe: Interkolumnie), Bozen, Museion 1994, Hrsg. Pier Luigi Siena, Text: Henry Martin. Bozen 1994
- [Pomodoro Cantù 2003] – „Arnaldo Pomodoro – I progetti scenici 1972-2002“, Ausst.-Kat. Cantù, Riva Centre 2003, Hrsg.: Dialmo Ferrari, Franco Origoni, Anna Steiner, mit Texten von Aldo Colonetti, Sam Hunter
- [Pomodoro Carrieri – Fabbri di metafore 1956] – Carrieri, Raffaele: „I fratelli Pomodoro fabbri di metafore“, in: „Epoca“, Milano (Mondadori), 7. Jg., Nr. 275, 8.1.1956, o. S. + Abb.
- [Pomodoro catalogo 2007] Gualdoni, Flaminio (Hrsg.): „Arnaldo Pomodoro – Catalogo ragionato della scultura“, mit Texten von Giovanni Carandente, Gillo Dorfles, Arturo Carlo Quintavalle, Sam Hunter, Mitarbeit: Laura Berra, Bitta Leonetti, Carlotta Montebello mit Hanneke Heinemann; 2 Bände; Milano/Genf (Skira) 2007 (italienisch/englisch)
- [Pomodoro Cesena 1995] – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Cesena, Rocca Malatestiana, Galleria Comunale Ex Pescheria 1995, Hrsg. Renato Barilli & Marisa Zattini, Cesena 1995
- [Pomodoro Cimitero 1982] – Leonetti, Francesco (Hrsg.): „Il cimitero sepolto – Un progetto di Arnaldo Pomodoro per Urbino“, Milano 1982
- [Pomodoro Che fare 1967] – Pomodoro, Arnaldo: „Un nuovo senso della mostra d’arte“, in: Che fare, Milano, Nr. 2, 8.11.1967, S. 132-133
- [Pomodoro Che fare 1970] – Pomodoro, Arnaldo: „Rispondendo – come a un’intervista – o su un nastro – o tentando una spiegazione completa, con chi sa poco del lavoro dell’arte o molto“, in: Che fare, Milano, Nr. 6 & 7, Frühling 1970, S. 219-221
- [Pomodoro Colonetti 113-94/95] – Colonetti, Aldo: „Continuo discontinuo“, in: „Ottagono“, Milano, Nr. 113, 29. Jg., Dezember-Februar 1994-95, S. 71, Abb.
- [Pomodoro Colpo d’ala 1988] – „Colpo d’ala di Arnaldo Pomodoro – Los Angeles 12 dicembre 1988“, Roma 1988
- [Pomodoro Corriere 21.5.83] – Arnaldo Pomodoro: „L’Orestea di Gibellina - ‘Ho creato anche una macchina che cammina’“, in: Corriere della Sera, Milano, 21.5.1983
- [Pomodoro Columbus 1983] – „Arnaldo Pomodoro - A Quarter Century“, Ausst.-Kat. Columbus Museum of Art, Columbus, Ohio 1983

- [Pomodoro Darmstadt 1972] - Ausst.-Kat: „Arnaldo Pomodoro - Großplastiken“, Darmstadt, Staatstheater und Freiräume, Hrsg. Bernd Krimmel, Darmstadt 1972
- [Pomodoro Firenze 1984] – „Luoghi fondamentali - Sculture di Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Forte di Belvedere, Firenze 1984, Hrsg.: Italo Mussa; Milano 1974
- [Pomodoro Forte di Belvedere 1986] „Arnaldo Pomodoro al Forte di Belvedere“, Fotos: Carlo Orsi, Text: Italo Mussa, Giulio Carlo Argan,
- [Pomodoro Heinemann 1993] – Heinemann, Hanneke: „Arnaldo Pomodoro – Das Frühwerk“, Magisterarbeit, Universität Marburg 1993 (unveröffentlicht)
- [Pomodoro Hunter 1982] – Hunter, Sam: „Arnaldo Pomodoro“, New York 1982
- [Pomodoro Hunter 1995] – Hunter, Sam: „Arnaldo Pomodoro“, Milano 1995 (Italienische und Englische Ausgabe)
- [Pomodoro Libro 1974] – „Libro per le sculture di Arnaldo Pomodoro“, Milano 1974
- [Pomodoro Lugano 2004] – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Lugano, Stadtzentrum; Hrsg.: Rudy Chiappini/Museo d'arte moderna, Lugano; Milano 2004
- [Pomodoro Pietrarubbia 1976] – Blättersammlung zur Ausst. „Arnaldo Pomodoro – Pietrarubbia Work“, Milano, Studio Marconi 1976, o. S., abgedruckt in: Pomodoro Scritti 2000, S. 231-234
- [Pomodoro Libri 2001] – „Arnaldo Pomodoro – Le opere e i libri“, Ausst.-Kat. Milano, Biblioteca di via Senato 2001, Hrsg. Flaminio Gualdoni, Milano 2001
- [Pomodoro Milano 1971] – „Arnaldo Pomodoro – Un centesimo di secondo“, Ausst.-Kat. Studio Marconi, Milano 1971
- [Pomodoro Milano 1974] – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Rotonda di via Besana, Milano 1974, Cinisello Balsamo 1974
- [Pomodoro Marozzi 10.10.84] – Marozzi, Marco: „Un monumento alla pasta“, in: „Il Resto del Carlino“, Bologna, 10.10.1984, + Abb.
- [Pomodoro Musella 1991] – Musella, Anna Maria: „Arnaldo Pomodoro - Opere 1952-1958“, Tesi di Laurea (≈ Magisterarbeit), Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, Gutachter: Luciano Caramel, Akademisches Jahr 1991-1992 (unveröffentlicht)
- [Pomodoro Novara 1989] – Ausst.-Kat: „Arnaldo Pomodoro“, Novara, Sala del Broletto, Galleria Sorrenti Mai-Juni 1989, Hrsg.: Stadt Novara, Novara 1989
- [Pomodoro Leonetti 1992] – Pomodoro, Arnaldo; Leonetti, Francesco: „L'arte lunga“, Milano 1992
- [Pomodoro Quintavalle 1990] – Quintavalle, Arturo Carlo (Hrsg.): „Arnaldo Pomodoro – Opere dal 1956 al 1960“, Katalogteil: Gloria Bianchino, (=Ausst.-Kat. Parma, Palazzo della Pilotta 1990/91), Reihe: Gli archivi del progetto; Milano 1990
- [Pomodoro Paris 2002] – „Arnaldo Pomodoro dans les Jardins du Palais-Royal – Sculptures 1962-2000“, Ausst.-Kat. Paris, Gärten des Palais Royal 2002, Texte: Pierre Restany, Jacqueline Risset, u. a.; Milano 2002
- [Pomodoro Pesaro 1971] – Ausst.-Kat: „Arnaldo Pomodoro - Sculture nella città“, Pesaro, Hrsg.: F. Leonetti, Pesaro 1971
- [Pomodoro Pomodoro 1983] – Arnaldo Pomodoro: „Dichiarazione (teorica e tecnica) di Arnaldo Pomodoro“, in: La Vernice, Venezia, Nr. 219, 22. Jg., Mai-Juni 1983, S. 11

- [Pomodoro Parigi 2003] – „Arnaldo Pomodoro nei giardini del Palais-Royal di Parigi“, Texte: Carlo Bertelli, Pierre Restany, Jacqueline Risset, Fotos: Mussat Sartor; Milano 2003
- [Pomodoro Ragazzi 1995] – Ragazzi, Franco: „Il teatro della scultura – Ideologie, miti e forme nelle scenografie di Arnaldo Pomodoro“, in: „Il mito e il classico nell’arte contemporanea italiana 1960-1990“, Ausst.-Kat. Sarzana, Fortezza Firmafede 1995, Milano 1995, S. 131-151
- [Pomodoro Rimini 1995] – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Rimini, Museo della Città 1995, Hrsg.: Renato Barilli & Marisa Zattini, Cesena 1995
- [Pomodoro Rotterdam 1969] – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Rotterdam, Museum Boymans-van Beunigen, hrsg. und eingeleitet von A. M. Hammacher, Rotterdam 1969
- [Pomodoro Roma 1978] – „Arnaldo Pomodoro: Impressioni“. Wanderaust.: Galleria 2RC Roma und Milano; Centro Culturale Olivetti, Ivrea; Galerie Greminger, Genf, 1978; Text: Giovanni Carandente
- [Pomodoro San Francisco 1981] – „Arnaldo Pomodoro 15 Sculptures: 1960-1980“, Ausst.-Kat. San Francisco, California, Stephen Wirtz Gallery 1981
- [Pomodoro San Leo 1986] – „Arnaldo Pomodoro – Sculpture per San Leo e per Cagliostro“, Genf-Mailand 1998
- [Pomodoro Scritti 2000] – „Scritti critici per Arnaldo Pomodoro e opere dell’artista (1955-2000) – Guida al Museo-Fondazione Arnaldo Pomodoro“, Hrsg.: Laura Berra, Bitta Leonetti; Milano 2000
- [Pomodoro Terre e metalli 1957] – Ballo, Guido: Einleitung. in: Ausst.-Kat. „Arnaldo Pomodoro – Terre e metalli“, Galleria d’are Il Prisma, Torino 1957
- [Pomodoro Varese 1998] – Ausst.-Kat.: „Arnaldo Pomodoro a Varese“, Varese, Hrsg.: Flaminio Gualdoni, Riccardo Prina; Milano 1998
- [Pomodoro Zeit-Magazin 1988] – Pomodoro, Arnaldo: „Mein Lehrer Klee“, (Serie: Zeit Museum der hundert Bilder 29), in: Zeit-Magazin, Hamburg, Nr. 17, 22. April 1988, S. 62-65
- [Purce Mystic Spiral 1974] – Purce, Jill: „The Mystic Spiral – Journey of the Soul“, London 1974 (repr. 1985)
- [Raum Körper 1998] – „Raum und Körper in den Künsten der Nachkriegszeit“, Hrsg.: Akademie der Künste, Angela Lammert; Amsterdam-Dresden 1998
- [Raumkonzepte Frankfurt 1986] – „Raumkonzepte – Konstruktivistische Tendenzen in Bühnen- und Bildkunst 1910-1930“, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut, Frankfurt 1986, Hrsg.: Hannelore Kersting, Bernd Vogelsang; Stuttgart 1986
- [Reinwald Mythos 1991] – Reinwald, Heinz: „Mythos und Methode – Zum Verhältnis von Wissenschaft, Kultur und Erkenntnis“, München 1991
- [Reliefs Münster 1980] – „Reliefs – Formprobleme zwischen Malerei und Skulptur im 20. Jahrhundert“, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1980; Hrsg.: Ernst-Eberhard Güse, Bern 1980
- [Renftle Picasso 1998] – Renftle, Barbara Regina: „Picasso und der Existentialismus – Existentialistische Grundstrukturen im Werk Pablo Picassos“, Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Bd. 335, Frankfurt/Main u. a. 1998 (= Diss. Universität München 1998)

- [Revolutionsarchitektur Hamburg 1971] – „Revolutionsarchitektur – Bouée, Ledoux, Leque“, Ausst.-Kat. Kunsthalle, Hamburg 1971, Hrsg. in Zusammenarbeit mit dem Institute of the Arts, Rice University Houston,
- [Sammlung Spierer 2005] – „Ein Wald der Skulpturen. Sammlung Simon Spierer – Une forêt de sculptures. La collection Simon Spierer“, Hrsg.: Hessisches Landesmuseum, Darmstadt; Ostfildern-Ruit (Hatje Cantz) 2005
- [Scharf Denkmal 1984] – Scharf, Helmut: „Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals“, Darmstadt 1984
- [Schneede Boccioni 1994] – Schneede, Uwe: „Umberto Boccioni“, Stuttgart 1994
- [Schramm Sphaira 1958] – Schramm, Percy Ernst: „Sphaira – Globus – Reichsapfel“, Stuttgart 1958
- [Scultura astratta Milano 1997] – „Scultura astratta a Milano – ricerche plastiche dopo l'informale 1960-1965“, Ausst.-Kat. Gazoldo degli Ippoliti/Mantova, Museo d'arte moderna; Milano, Palazzo delle Stelline, Hrsg.: Andrea Del Guercio, Milano 1997
- [Scultura lingua viva 2002] – „La scultura lingua viva – Arturo Martini e il rinnovamento della scultura in Italia nella seconda metà del Novecento“, Ausst.-Kat. Acqui Terme, Spazio espositivo ex Kaimano, 2002, Hrsg.: Luciano Caramel, Milano 2002.
- [Gilgamesch-Epos 1966] – „Das Gilgamesch-Epos“, Hrsg. & bearbeitet von Hartmut Schmökel, Stuttgart-Berlin-Köln 1966/9.
- [Seduzione della materia 2002] – „La seduzione della materia – Scultori italiani da Medardo Rosso alle generazioni recenti“, Ausst.-Kat. Milano, Spazio Oberdan 2002; Hrsg. Anna Imponente; Cinisello Balsamo 2002
- [Sega Serra Zanetti 1995] – Sega Serra Zanetti, Paola: „Arte astratta e informale in Italia (1946-1963)“, Bologna 1995
- [Selzer Schriftzeichen 2001] – Selzer, Dominique Saskia Ariane: „Lesbare Schriftzeichen in der Malerei des 20. Jahrhunderts“, Dissertation Heidelberg, Ruprecht-Karls-Universität, Online-Publikation (<http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/1833>)
- [Simongini Astrattismo 2004] – Simongini, Gabriele: „Astrattismo italiano – Incontri con quindici artisti“. Reihe: I quaderni della Quadriennale. Roma 2004
- [Spies Picasso 1983] – Spies, Werner: „Picasso – Das plastische Werk“, Stuttgart 1983 (Neuaufgabe 1998)
- [Stegmaier Zeichen X 1999] – Stegmaier, Werner: „Das Zeichen X in der Philosophie der Moderne“, in: „Zeichen-Kunst“, Zeichen und Interpretation V, Hrsg.: Werner Stegmaier, Frankfurt 1999, S. 231-256
- [Tesori Aztechi 2004] – „I tesori degli Aztechi“, Palazzo Ruspoli, Roma 2004, Hrsg.: Felipe Solis Olguín/Fondazione Memmo, Milano 2004
- [Thieme Beck 1977] – Thomas Thieme, Ingamaj Beck: „La cattedrale normanna di Cefalù – Un frammento della civiltà socio-politica della Sicilia medioevale“, in: „Analecta Romana Instituti Danici“ VIII (Suppl.), Odense 1977, S. 7-68
- [Thomas Bis heute 1971] – Thomas, Karin: „Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert“, Köln 1971 (darin bes. S. 292-296)
- [Thomas Sachwörterbuch 1973] – Thomas, Karin: „DuMonts kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts“, Köln 1973

- [Thomas Künstlerlexikon 1977] – Karin Thomas, Gerd de Vries: „DuMonts Künstlerlexikon: Von 1945 bis zur Gegenwart.“ Köln 1977 (2. Aufl. 1979)
- [Töller Sartre 1996] – Töller, Uwe: „Sartres Ontologie und die Frage der Ethik“, Europäische Hochschulschriften: Reihe 20, Philosophie, Bd. 499; Frankfurt u. a. 1996, (Diss. Hamburg 1995)
- [Tomassoni Arte 1971] – Tomassoni, Italo: „Arte dopo il 1945 – Italia“, Firenze 1971
- [Trier Bildhauertheorien 1999] – Trier, Eudard: „Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert“, Neuausgabe, Berlin 1999
- [Trier Figur Raum 1960] – Trier, Eduard: „Eduard Trier – figur und raum – Die Skulptur des 20. Jahrhunderts“. Berlin 1960
- [Trier Plastik Informel 1987] – Trier, Eduard: „Zur Plastik des Informel“. in: „Festschrift für Gerhard Bott zum 60. Geburtstag“. (Hrsg.: Ulrich Schneider), Darmstadt/Nürnberg 1987, S. 283-294
- [Vogt Newton-Denkmal 1969] – Vogt, Adolf Max: „Boullées Newton-Denkmal - Sakralbau und Kugelidee“, Basel/Stuttgart (Birkhäuser) 1969
- [Vidler Ledoux 1988] – Vidler, Anthony: „Claude-Nicolas Ledoux“, Basel/Boston/Berlin (Birkhäuser) 1988
- [Yates Mnemonik 1990] – Yates, Frances A.: „Gedächtnis und Erinnern: Mnemonik von Aristoteles von Aristoteles bis Shakespeare“, Weinheim (VCH Acta Humaniora) 1990
- [Zbikowski Zeichen 1996] – Zbikowski, Dörte: „Geheimnisvolle Zeichen – Fremde Schriften in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Paul Gauguin, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Willi Baumeister, Julius Bissier, Joaquín Torres-García, Adolph Gottlieb, Mark Tobey.“ Göttingen 1996 (= Diss. Uni, Marburg 1995)
- [Zuschlag Informel 2002] – Zuschlag, Christoph: „Wie symbolfähig ist die Malerei des Informel?“. in: „Symbole in der Kunst – Beiträge eines wissenschaftlichen Symposiums des 50-jährigen Jubiläums des Institutes für Kunstgeschichte der Universität des Saarlandes“. Reihe: Annales Universitatis Saraviensis. Philosophische Fakultäten). Hrsg.: Christa Lichtenstern. St. Ingbert 2002

Abbildungen:

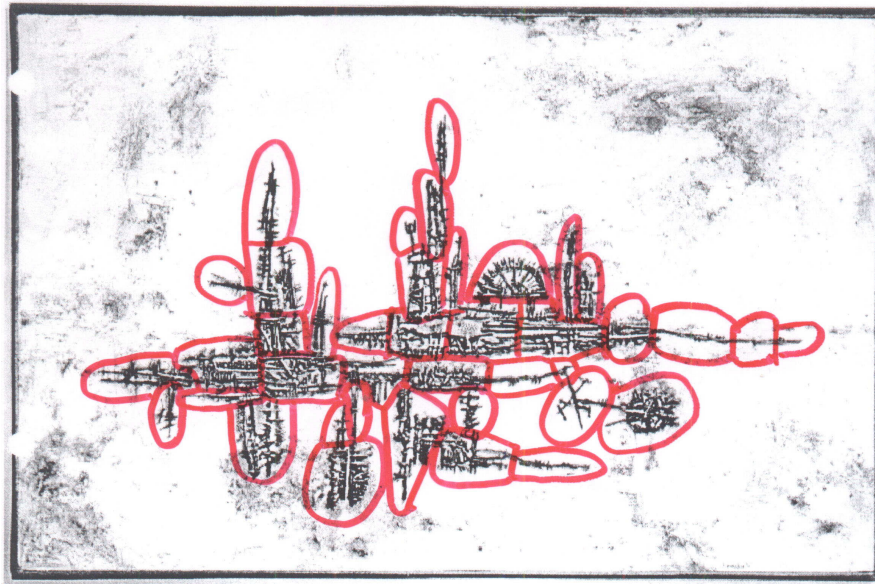


Abb. 1:

Arnaldo Pomodoro: *Orizzonte* („Horizont“), 1956 (vgl. 56 RI 3)

Umzeichnung der einzelnen Sepia-Gussstücke: Verfasserin
Foto: Archiv Arnaldo Pomodoro

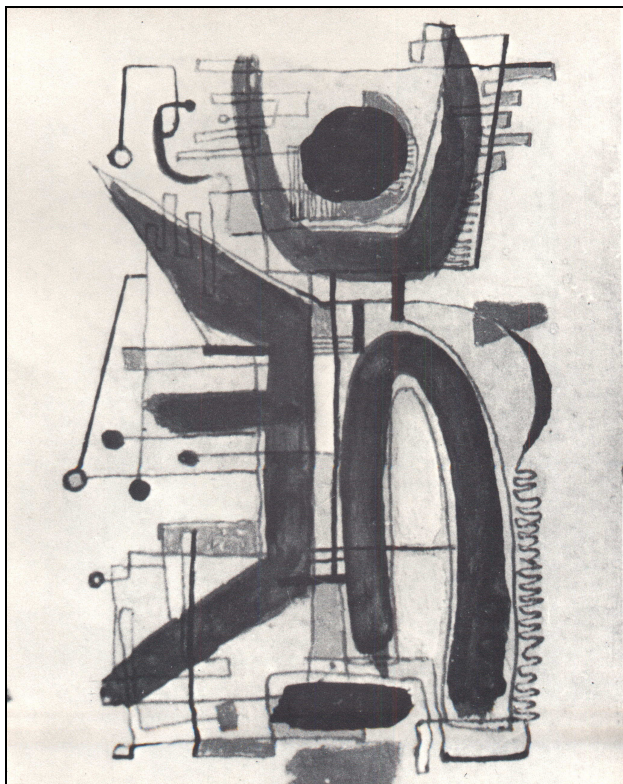


Abb. 2:

Arnaldo Pomodoro:
Zeichnung, 1953,
Mischtechnik, 150 x 100 mm

Aus: Libro 1974, S. 70



Abb. 3:

Paul Klee: Ein Kinderspiel, 1939
Kleisterfarben auf Karton, 430 x
320 mm, WK-Nr.: 1939, A 5 (385)

Aus: Aust.-Kat. „Paul Klee –
Gemälde, Aquarelle, Zeich-
nungen, Druckgraphik“,
Jahrhunderthalle Hoechst,
Frankfurt 1983, Abb. Nr. 27
(© VG-Bild-Kunst, Bonn)

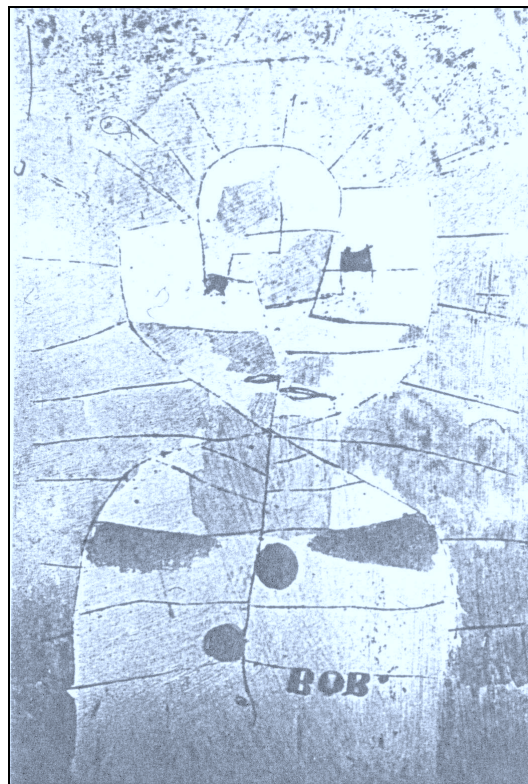


Abb. 4:

Paul Klee: Bob. 1920 (33), 1920
Aquarell und Ölfarbezeichnung
auf kreidegrundiertem Papier auf
Karton. 38,4 x 24,1 cm; Galerie
Torbandena, Trieste

Aus: Ausst.-Kat. „Paul Klee“,
Bern 1956, Paul-Klee-Stif-
tung, (© VG-Bild-Kunst,
Bonn)

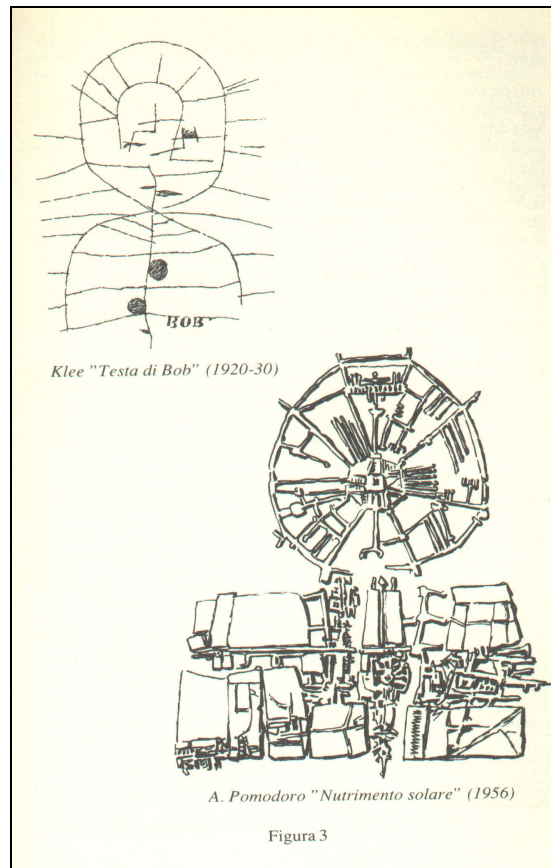


Abb. 5:

Skizze von Pomodoro von Klees „Bob. 1920 (33), 1920“ mit Pomodoros *Nutrimento Solare* („Sonnerernährung“) von 1956 (vgl. 56 RI 2)

Aus: Pomodoro-Leonetti 1992, S. 24 (Abb. 3)



Abb. 6:

Paul Klee: Waldlichtung. 1926.118 (B8); Aquarell, 368 x 512 mm, Kunstmuseum Bern, Paul-Klee-Stiftung

Aus: „Paul Klee – Im Zeichen der Teilung“, Ausst.-Kat. Düsseldorf, Stuttgart 1995, Wolfgang Kersten, Osamu Okuda, Stuttgart (Hatje) 1995, S. 261 (© VG – Bildkunst, Bonn)

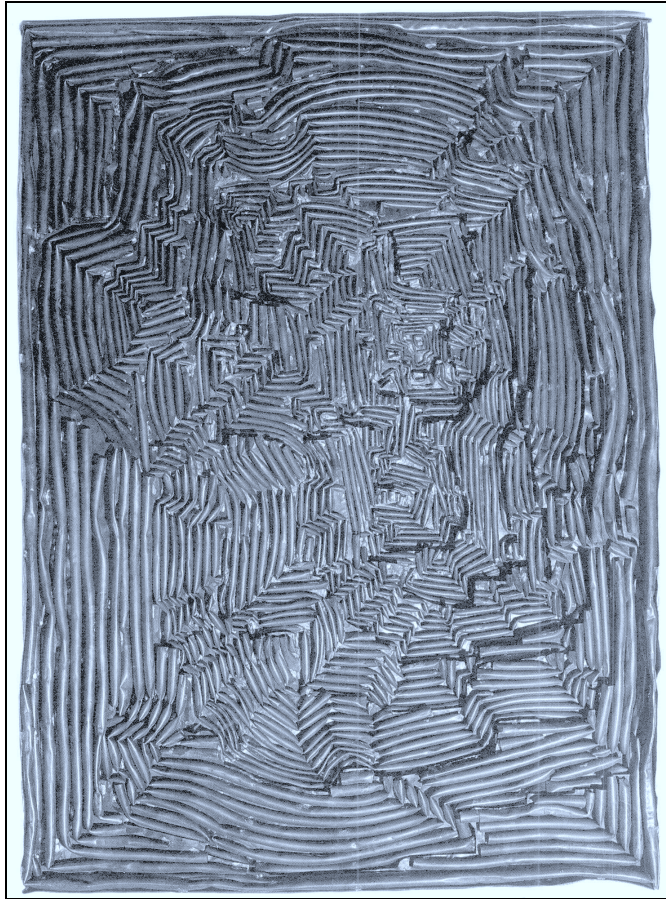


Abb. 7:

Zoltán Kemény:
Recherche relatif à l'essentiel/
Annäherung an das
Wesentliche, 1962, Kupfer,
170 x 125 x 34 cm, Wilhelm-
Lehmbruck-Museum,
Duisburg

Aus: Europäische Plastik des
Informel 1995, S. 132 (©
VG-Bild-Kunst, Bonn)

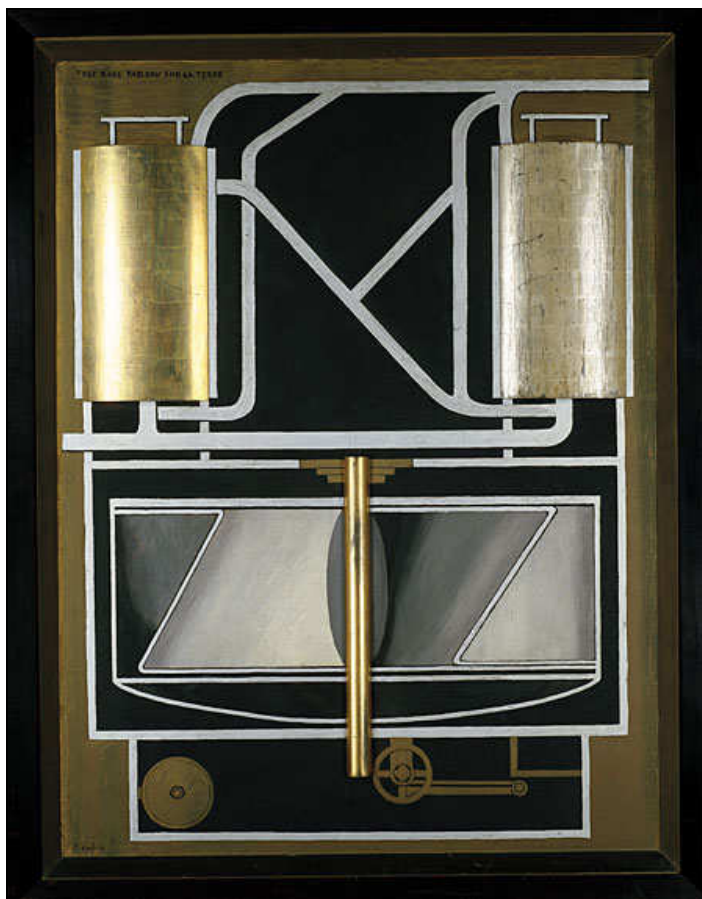


Abb. 8:

Francis Picabia: Very Rare Picture on
Earth (Très rare tableau sur la terre),
1915; Öl und Metallfarbe auf Karton,
Silber- und Blattgold auf Holz, 125,7 x
97,8 cm; Peggy Guggenheim Collection
(76.2553 PG 67)

Foto: Peggy Guggenheim Collection, (©
Francis Picabia 2001 Artists Rights
Society (ARS), New
York/ADAGP, Paris)

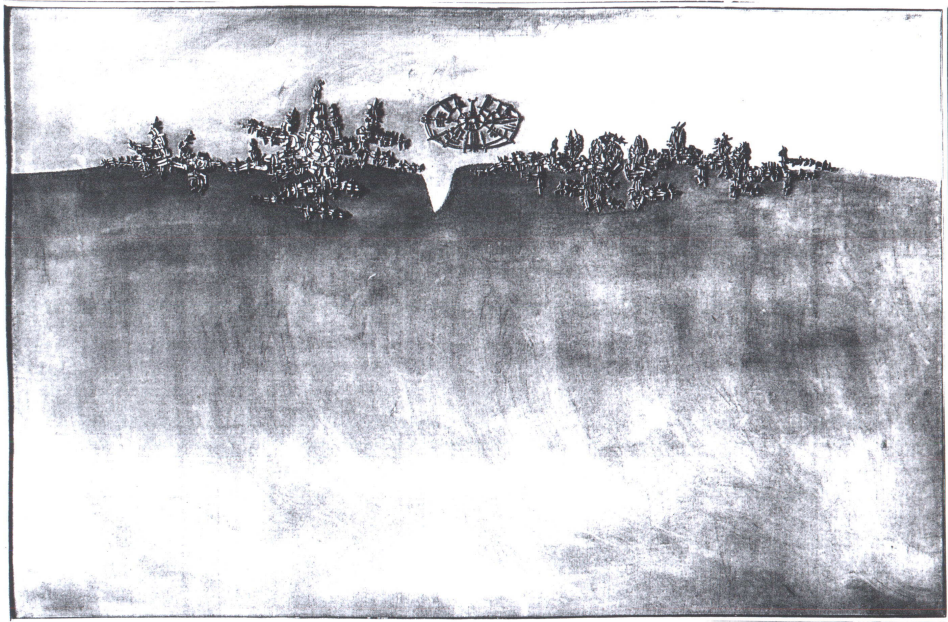


Abb. 9:

Arnaldo Pomodoro: *Orizzonte 1956 (2)* (vgl. 56 RI 7); Erstmontage: Silber auf farbigem Samt, ca. 165 x 225 cm, Untergrund zerstört

Aus: Archiv Arnaldo Pomodoro



Abb. 10:

Arnaldo Pomodoro: *Grande Sfera* („Große Kugel“, = 66-67 SC 1), Detail

Foto: Verfasserin

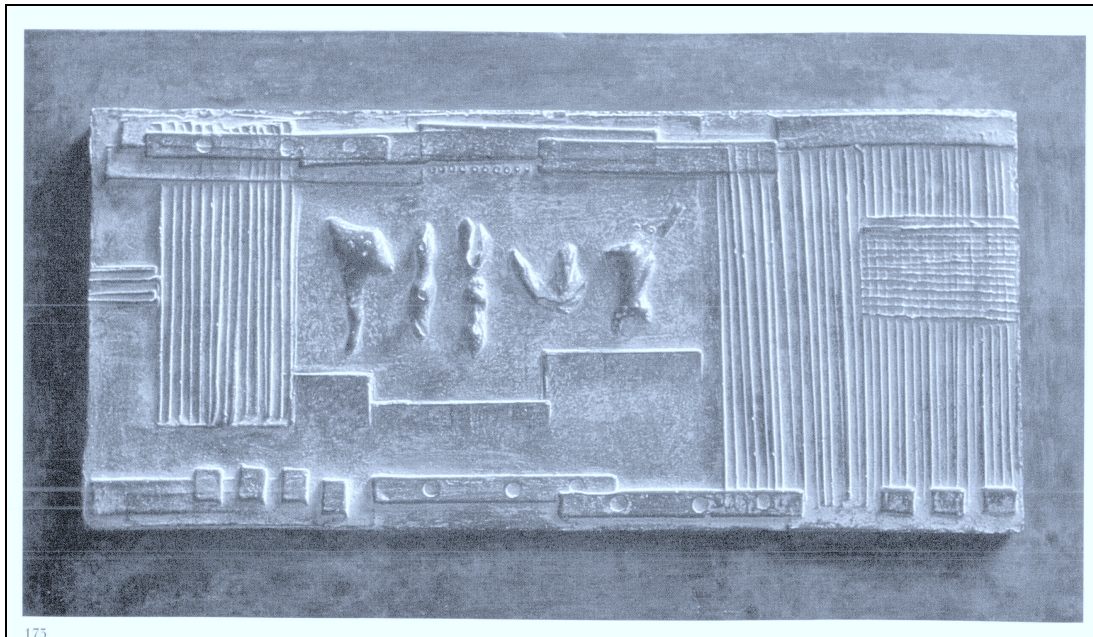


Abb. 11:

Henry Moore: Upright Motive: Maquette No. 1, 1955; Bronze, h: 30,5 cm

Aus: Celebrating Moore 1999, S. 245 (© Henry Moore Foundation/Michel Muller)

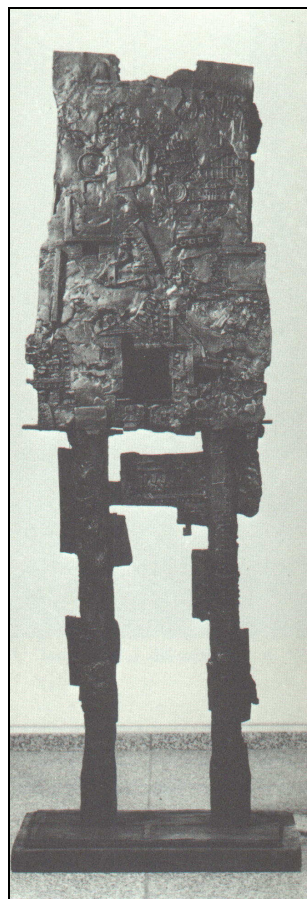


Abb. 12:

Eduardo Paolozzi:
Greek Hero, Bronze, 202 x 70 x 36 cm,
Privatbesitz

Aus: Konnertz Paolozzi 1984, S. 94 (©
VG-Bild-Kunst, Bonn)

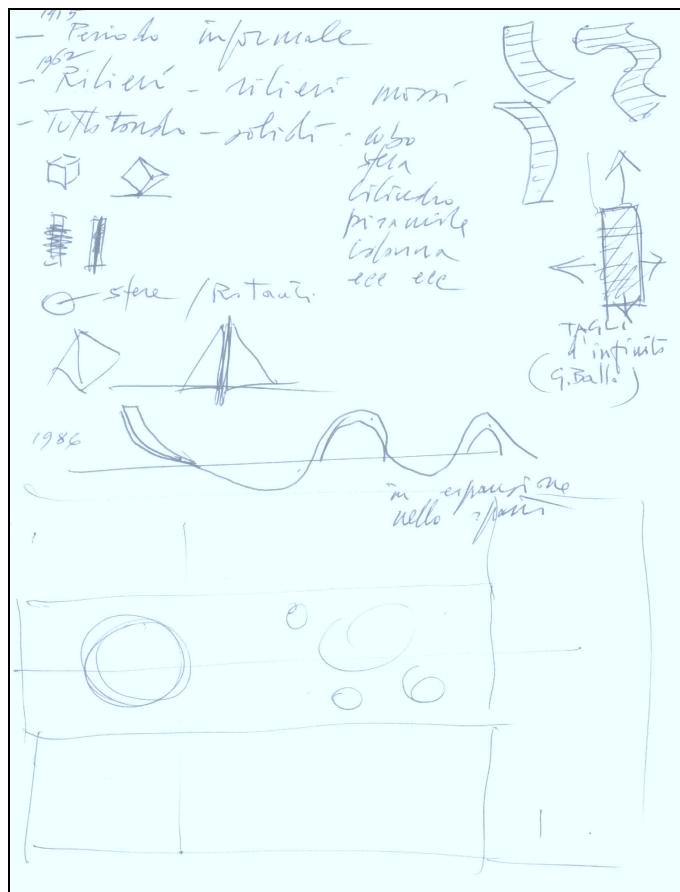


Abb. 13:

Arnaldo Pomodoro:
Gesprächsbegleitende Skizze zu den
„Tagli d’infinito“; Herbst 1997,
Kugelschreiber auf Papier
297 x 210 mm
Sammlung der Verfasserin

Foto: Verfasserin

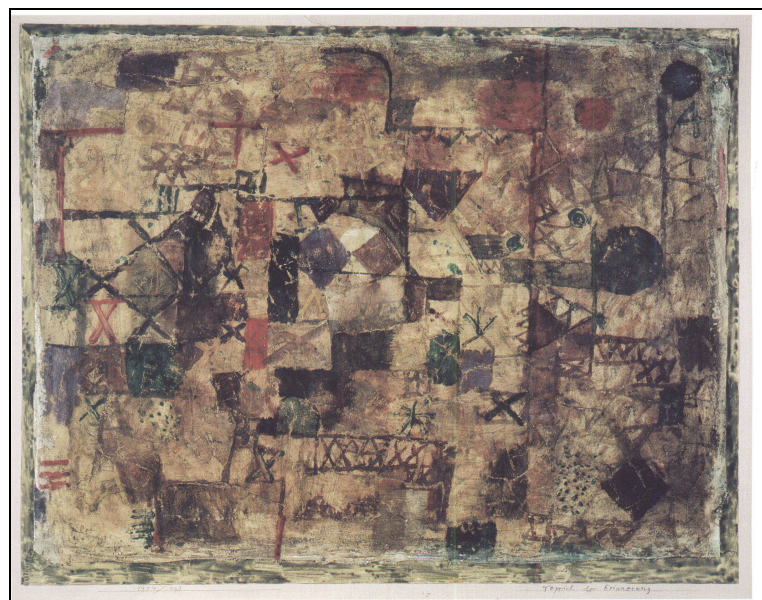


Abb. 14:

Paul Klee: Teppich der Erinnerung, 1914, 193; Ölfarbe auf Öl- und Kreidegrundierung auf Leinen, mit Aquarell eingefasst, auf Karton; 37,8 x 49,3 cm, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

Aus: Klee Kunst und Karriere 2000, S. 10 (© VG-Bild-Kunst, Bonn)



Abb. 15:

Karnak, Amun-Tempel, südliche Umfassungsmauer Ramses II. , um 1270 v. Chr.

Foto: © Margret Worthmann, Neu Wulmstorf



Abb. 16:

Paolo Uccello: La Rotta di San Romano: Micheletto da Cotignola in Battaglia, („Die Schlacht von Sam Romano. Micheletto da Cotignola im Kampf“), ca. 1435-36, Tempera auf Holz, 180 x 316 cm; Louvre, Paris

Foto: © The Yorck Project/Zenodot Verlagsgesellschaft mbH/GNU Free Documentation License



Abb. 17:

Paolo Uccello: La caccia („Die Jagd“, um 1465/70), Tempera auf Holz, 65 x 165 cm, Ashmolean Museum, Oxford

Foto: © The Yorck Project/Zenodot Verlagsgesellschaft mbH/GNU Free Documentation License

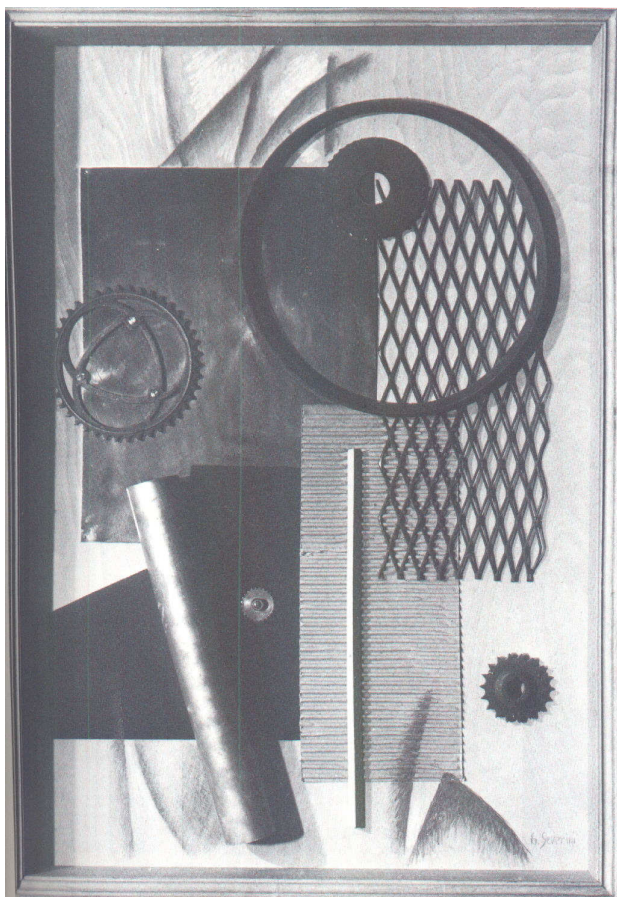


Abb. 18:

Severini, Gino:
Das industrielle Zeitalter, 1915,
Collage, Metallassemblage auf
Holz, teilweise bemalt, 92 x 65 cm,
Musée National d'Art Modern –
Centre Georges Pompidou

Aus: Reliefs Münster 1980, S. 121
(© VG-Bild-Kunst, Bonn)

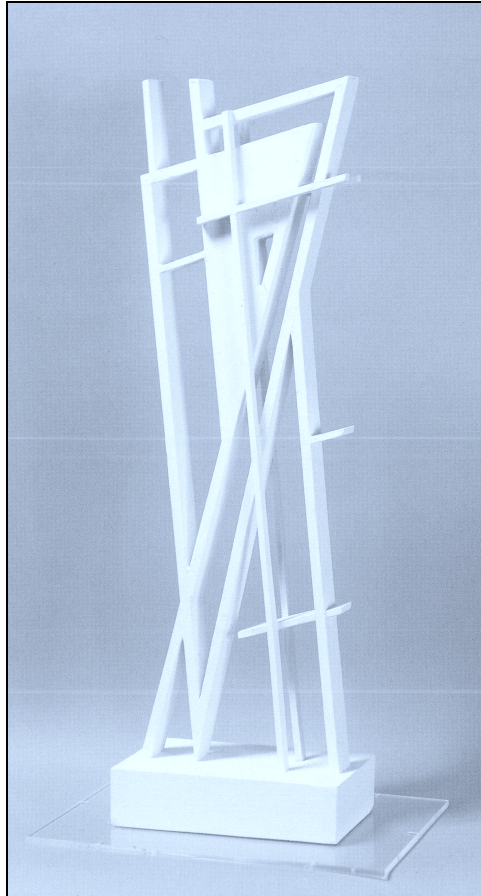


Abb. 19:

Aldo Galli:
Scultura („Skulptur“), 1940, Holz
(lackiert), 56 x 17 cm, Sammlung
Manfredi, Como

Aus: Italiens Moderne 1990, S. 92
(© Erben Aldo
Galli/Fotograf)



Abb. 20:

Arnaldo Pomodoro: Bühnenbildentwurf für „Missioni nel labirinto“ („Mission im Labyrinth“), 1952, Maße & Verbleib unbekannt

Foto: Archiv Arnaldo Pomodoro

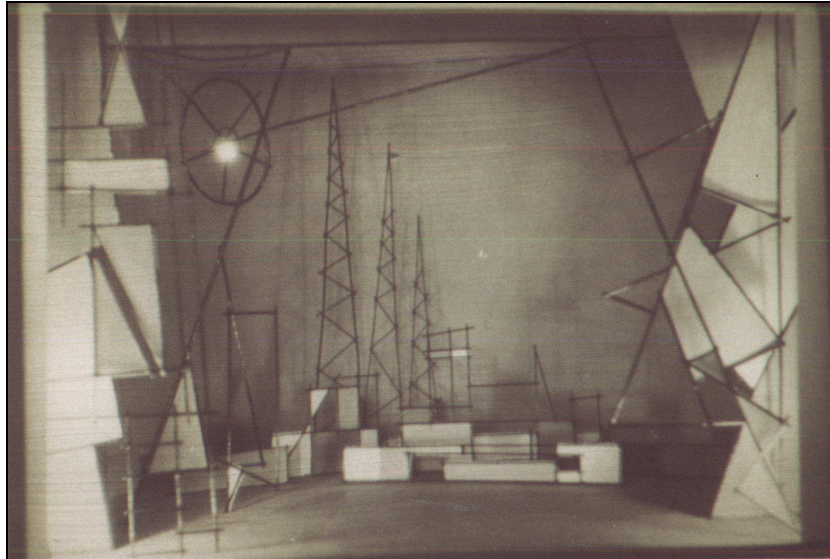


Abb. 21:

Arnaldo Pomodoro: Bühnenbildmodell „*Sinfonia burlesca - (Symphony for Fun)*“ von Don Gilles, ca. 1953, Maße & Verbleib unbekannt

Foto: Archiv Arnaldo Pomodoro

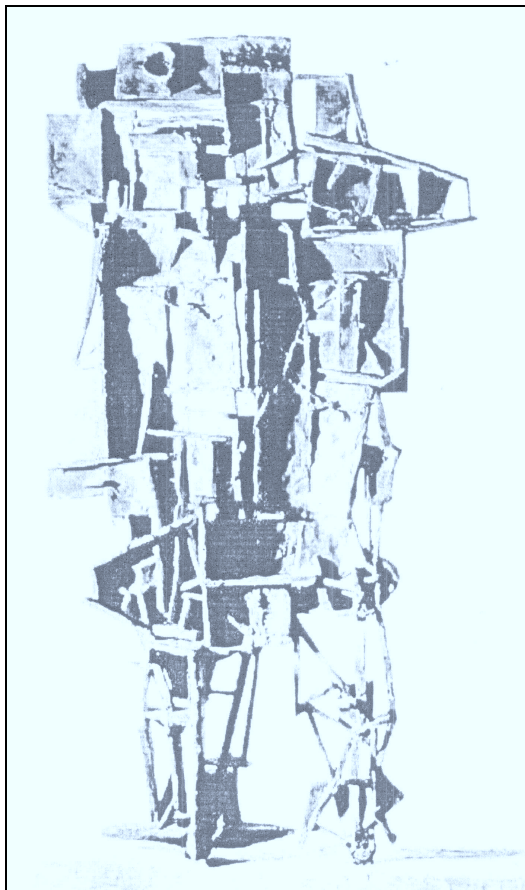


Abb. 22:

Arnaldo Pomodoro:
Personaggio („Figur“), Bronze,
vgl. 55-56 SC 2.
Abbildung des ersten Zustands

Foto: Archiv Arnaldo Pomodoro

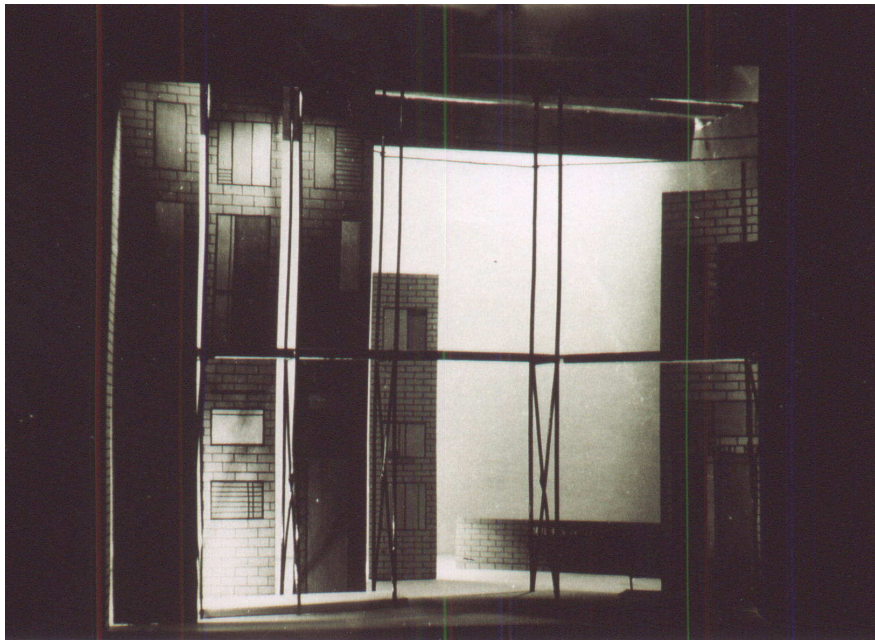


Abb. 23:

Arnaldo Pomodoro: Bühnenbildentwurf zu Bert Brechts „Die Heilige Johanna der Schlachthöfe“, 1955; Technische Daten unbekannt

Foto: Archiv Arnaldo Pomodoro



Abb. 24:

Arnaldo Pomodoro:
Brosche, Gold und Brillant, ca.
1955 (Entwurf), Verbleib & Maße
unbekannt
Archivnr.: G 55/13

Foto: Archiv Arnaldo Pomodoro

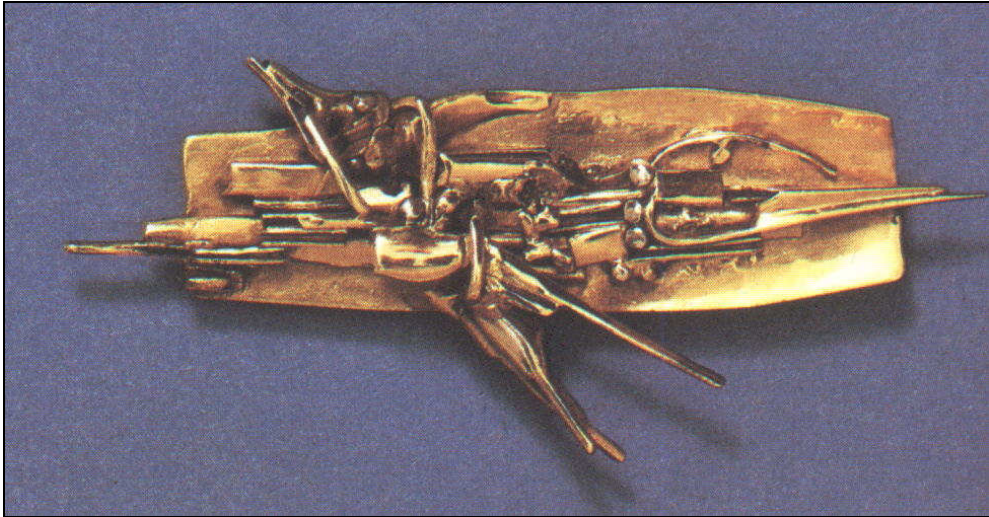


Abb. 25:

Arnaldo Pomodoro: Brosche, 1958, Gold, Länge: 7,3 cm Silber; London, Victoria & Albert Museum

Aus: Cartlidge 20th Jewelry 1985, S. 84

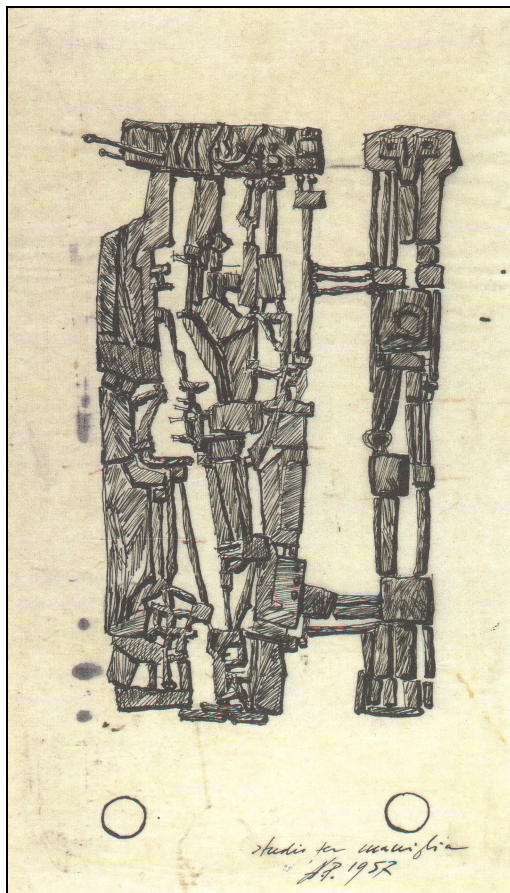


Abb. 26:

Arnaldo Pomodoro:
Studio per maniglia („Studie für einen Griff“), 1957, 260 x 144 mm, Tusche auf Papier; CSAC, Parma (Inv.-Nr.: 1900S)

Abb.: Quintavalle 1990, S. 93

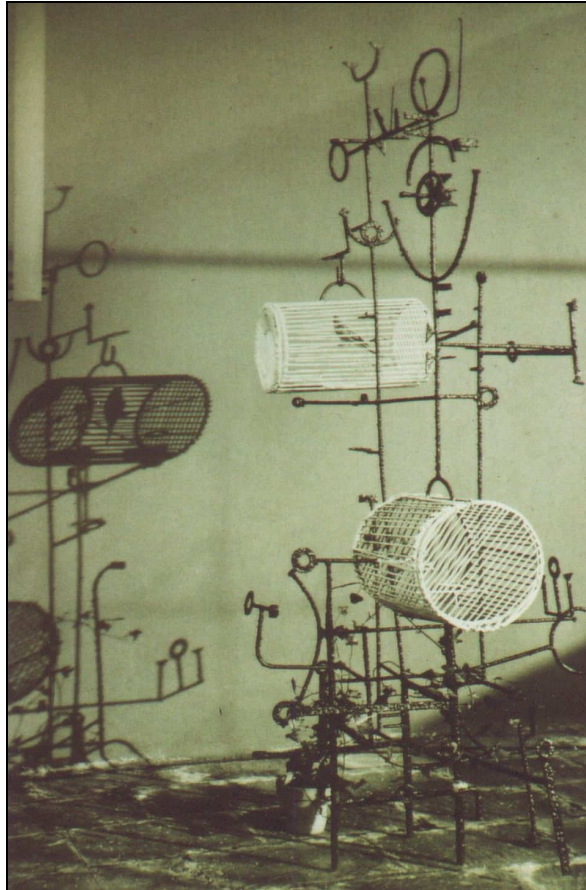


Abb. 27:

Studio 3P.
Gabbia („Käfig“) Eisen; ca.
1955, Maße & Verbleib
unbekannt

Foto: Archiv Arnaldo
Pomodoro



Abb. 28:

Arnaldo Pomodoro:
Orizzonte 1957 (9) (57 RI 39),
Seitenansicht

Foto: Verfasserin



Abb. 29:

Triumpsäule des Trajan,
110-113 n. Chr.,
Höhe: 3800 cm, Ø 380 cm;
Marmor, Rom, Trajansforum

Foto: Verfasserin



Abb. 30:

Constantin Brancusi:
Die Unendliche Säule, Exemplar auf
dem Campus der Politehnica University
of Bucharest, Bukarest, Rumänien

Foto: © Andrei Stroe (wikipedia com-
mons/License free: Creative
Commons Attribution 3.0 Un-
ported)



Abb. 31:

Iginio Balderi:
Colonne („Säulen“), 1960
Höhen: 83- 215 cm, Gips

Aus: Balderi Pietrasanta 1994,
S. 12 (© Erben Iginio
Balderi/Fotograf)



Abb. 32:

Almaqah-Tempel von Ba'ran („Thron der Bilqis“ oder „Mondtempel“ genannt) in
Marib/Jemen (ca. 10. Jahrhundert v. Chr. bis 4. Jahrhundert n. Chr.)

Foto: © Jidan/en.wikipedia

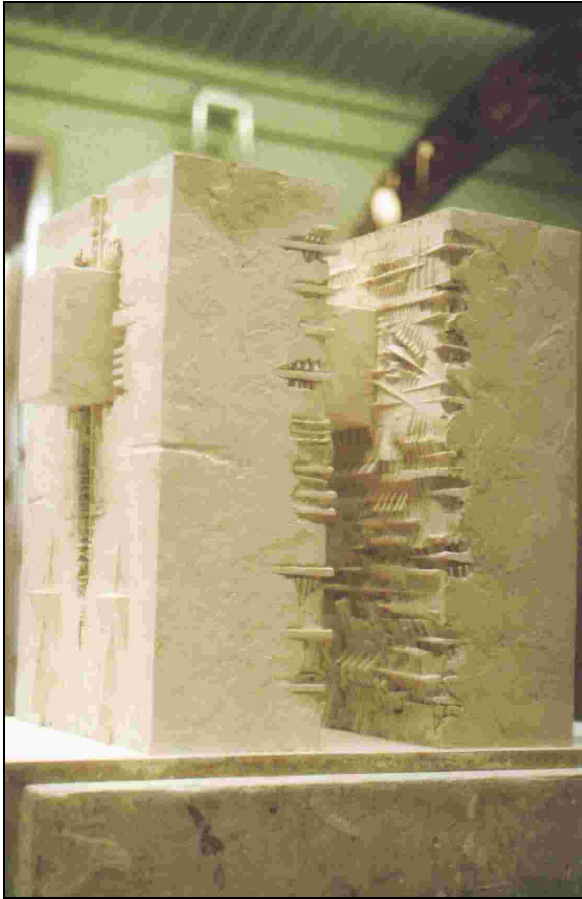
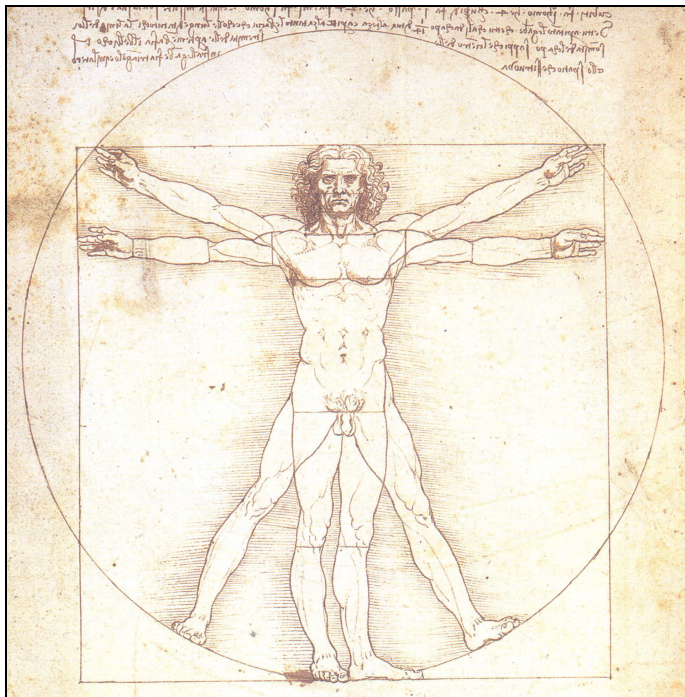


Abb. 33:

Arnaldo Pomodoro:
Soglia: a Eduardo Chillida
 („Schwelle: Für Eduardo Chillida“),
 120 x 134 x 80 cm; Originalgips,
 Oktober 2003

Foto: Verfasserin

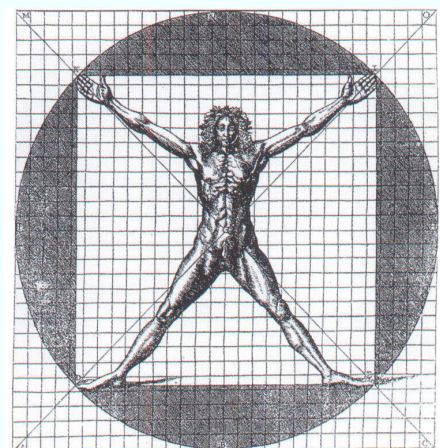


Aus: A.A.VV: „Leonardo – arte e scienze“,
 Firenze (Giunti) 2000; S. 80, 81

Abb. 34 a, Abb. 34 b:

links: Leonardo da Vinci: Homo vitruvianus,
 ca. 1490. Venedig, Gallerie
 dell'Accademia

unten: Homo vitruvianus, aus Vitruv-Ausgabe
 von Cesare Cesarino



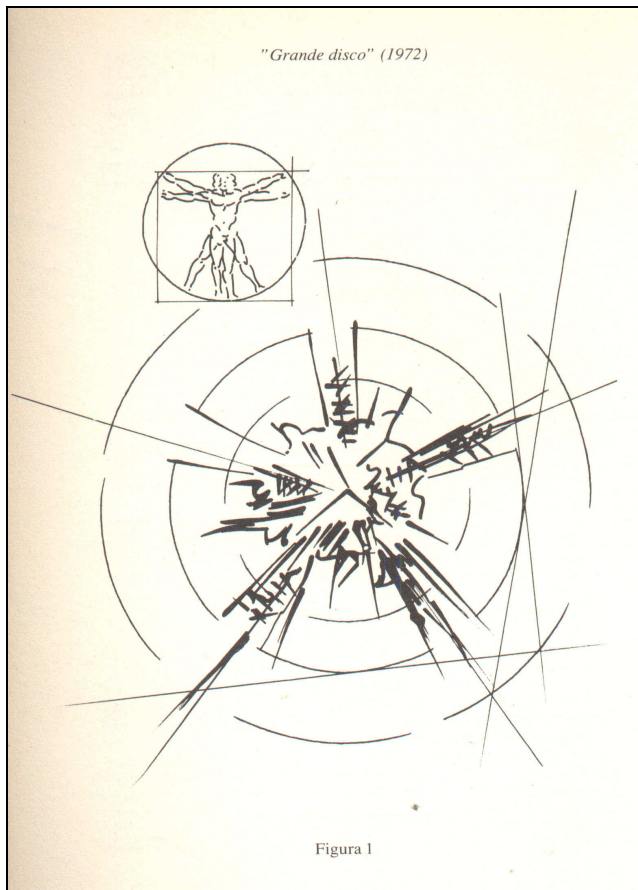


Abb. 35:

Arnaldo Pomodoro:
Skizze zum *Grande Disco*
(65-68 SC 1)

Aus: Pomodoro-Leonetti 1992,
S. 12



Abb. 36:

Piedra del Sol, sog. „Calendario Azteca“ („Sonnenstein“, bzw. „Aztekenkalender“). Ø 358 cm, Tiefe: 98 cm; Stein (Basalto de Olivino), aztekisch, ca. 1325 - 1521 d.C., Museo Nacional de Antropología, Ciudad de Mexico (Inv.nr.: 10-000113)

Foto: © kornemuz (wikipedia commons/GNU Free Documentation License)



Abb. 37:

Piedra de Tizoc („Tizoc-Stein“). Höhe: 94 cm, Ø 267 cm, Basaltporphyr, aztekisch, ca. 1325 – 1521 n. Chr., Museo Nacional de Antropología, Ciudad de Mexico (Inv.nr.: 10-0001162)

Foto: © Tom Hawk (wikipedia/GNU Free Documentation License)



Abb. 38:

Arnaldo Pomodoro:
Grande Sfera, (vgl. 66-67 SC 1),
Bronze, Stadt Pesaro

Foto: Verfasserin

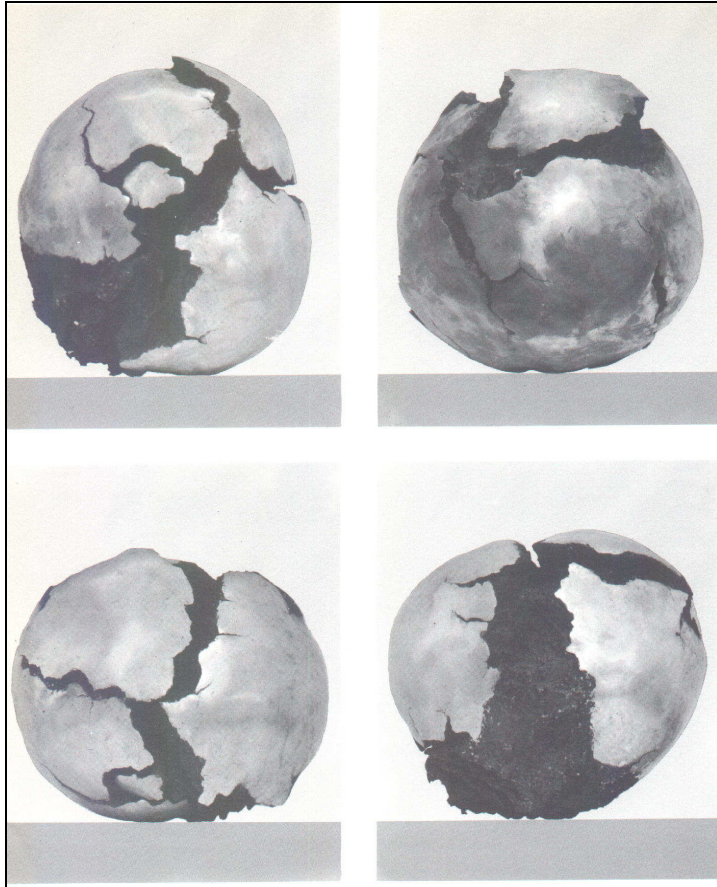


Abb. 39:
Jochen Hiltmann:
Geplatze Scilla-Alba, 1963, Stahl, Ø
58 cm, Alfred Schmela (?), Düsseldorf

Aus: Junge Künstler 1964, S. 124
(© VG-Bildkunst, Bonn)

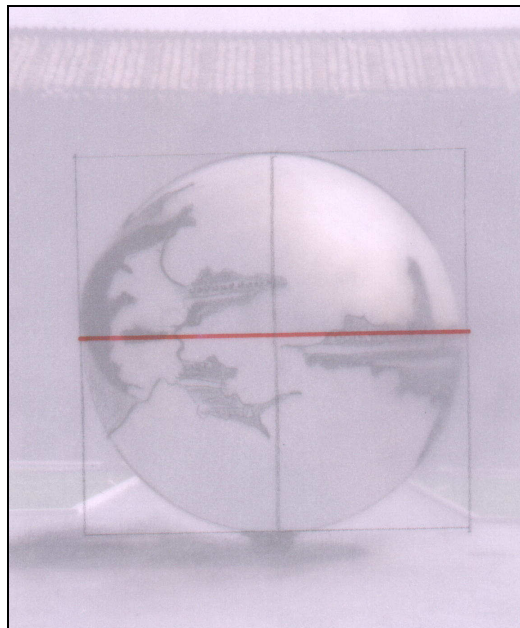


Abb. 40:

Proportionsskizze *Sfera con sfera* („Kugel mit Kugel“, 89-90 SC 1)

Skizze und Foto: Verfasserin

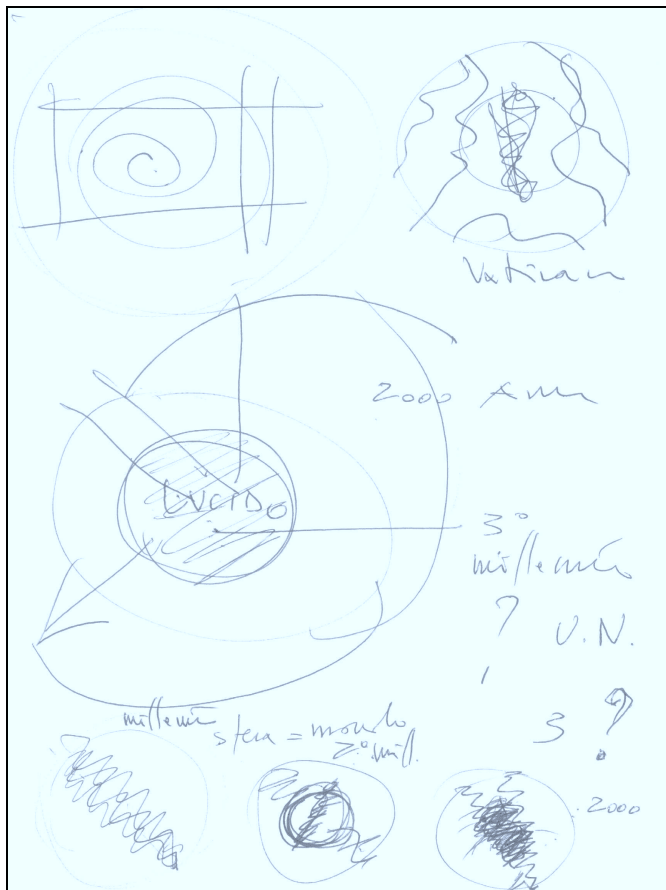


Abb. 41:

Arnaldo Pomodoro:
Gesprächsbegleitende Skizze;
Herbst 1997; Kugelschreiber
auf Papier; 297 x 210 mm
Sammlung der Verfasserin

Foto: Verfasserin

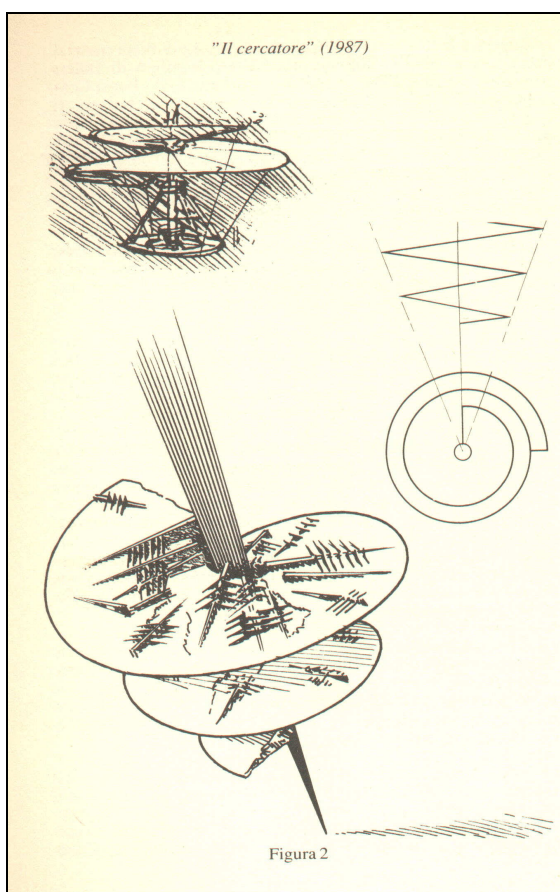


Abb. 42:

Arnaldo Pomodoro:
Vergleichszeichnung zwischen „Il
cercatore oscillante“ („Der schwin-
gende Sucher“) und Leonardo da
Vincis Flugmaschine, vgl. Manuskript
B, Institut de France, Paris (Ms. B
f.83v.)

Aus: Pomodoro-Leonetti 1992, S. 14

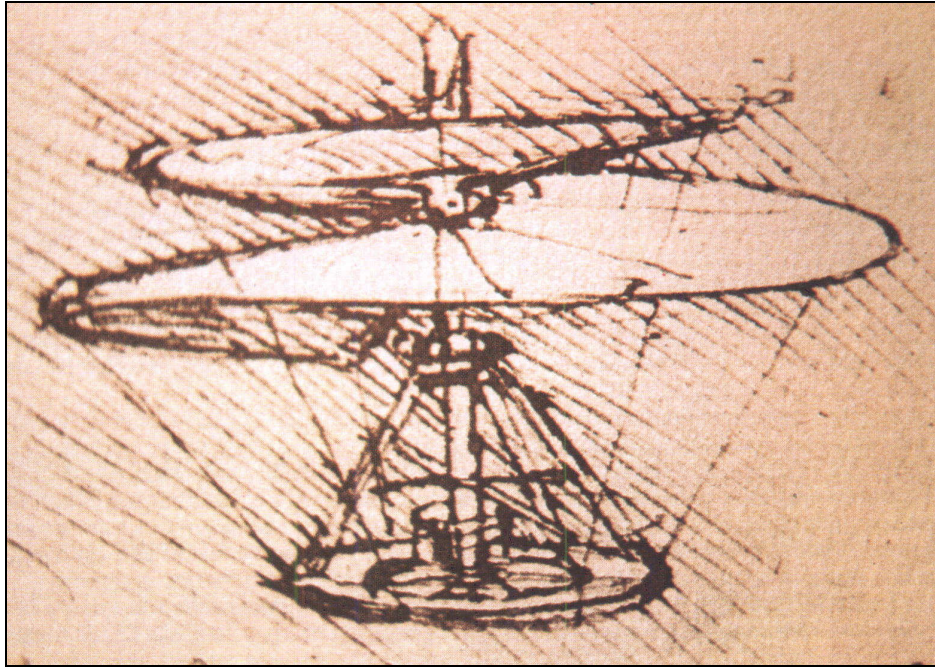


Abb. 43:

Leonardo da Vinci: Luftschraube, Zeichnung aus Manuskript B, Institut de France, Paris (Ms. B f.83v.)

Aus: Marco Cianchi: „Le Macchine di Leonardo da Vinci“, Firenze (Becocci) o. J.

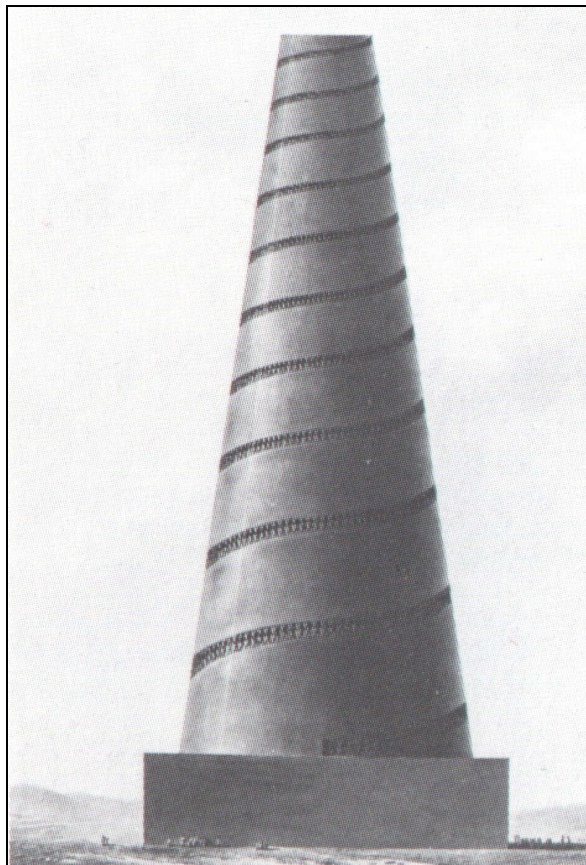


Abb. 44:

Étienne-Louis Boullée: Projet de fanal tronconique, ohne Jahr

Foto: Bach Brancusi 1988, S. 86



Abb. 45:

Al-Malwiyya-(„Spiral“) Minarett der Al-Jami-Moschee („Große Moschee“) in Samarra/Irak, 848-852 v. Chr.
Höhe: 52 m, Breite der Sockelzone: 32 m

Foto: © Jim Gordon (wikipedia commons/Free License: Creative Commons Attribution 2.0)

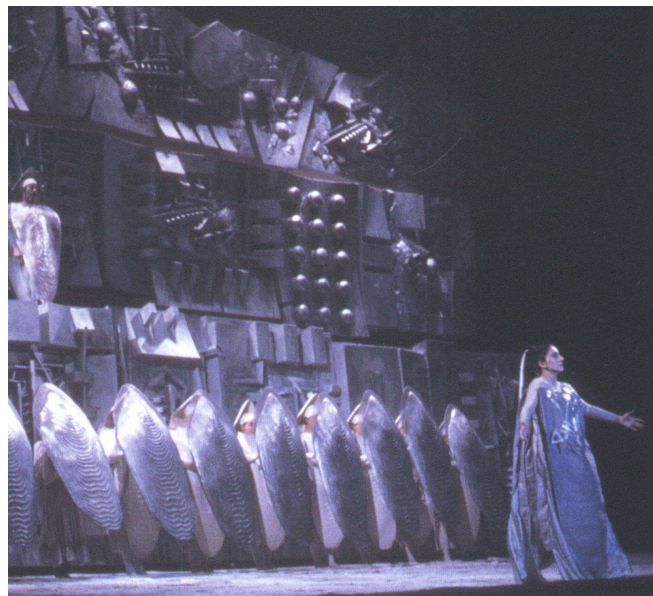


Abb. 46:

Arnaldo Pomodoro: Bühnenbild und Kostüme aus „Alceste“ von Christophe Willibald Gluck; Teatro Margherita, Genova, Februar 1987

Aus: Archiv Arnaldo Pomodoro

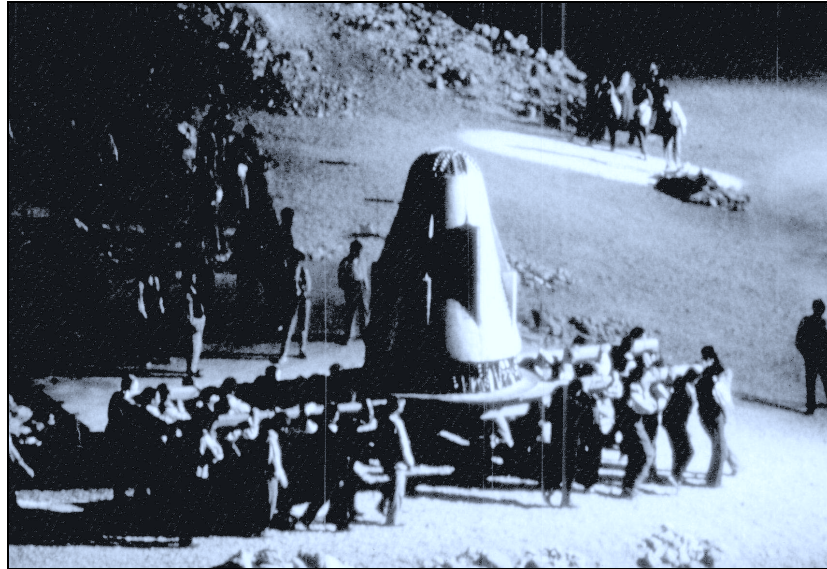


Abb. 47:

Arnaldo Pomodoro:

Szenenfoto aus „Agamennuni“ („Agamemnon“) von Emilio Isgrò (nach Aischylos), Gibellina 1983: Auftritt Klytaimestra im getragenen Gehäuse

Foto: Archiv Arnaldo Pomodoro



Abb. 48:

Arnaldo Pomodoro:

Szenenfoto aus „Agamennuni“ („Agamemnon“) von Emilio Isgrò (nach Aischylos), Gibellina 1983: Cassandra vor ihrem szenischen Gehäuse

Foto: Archiv Arnaldo Pomodoro

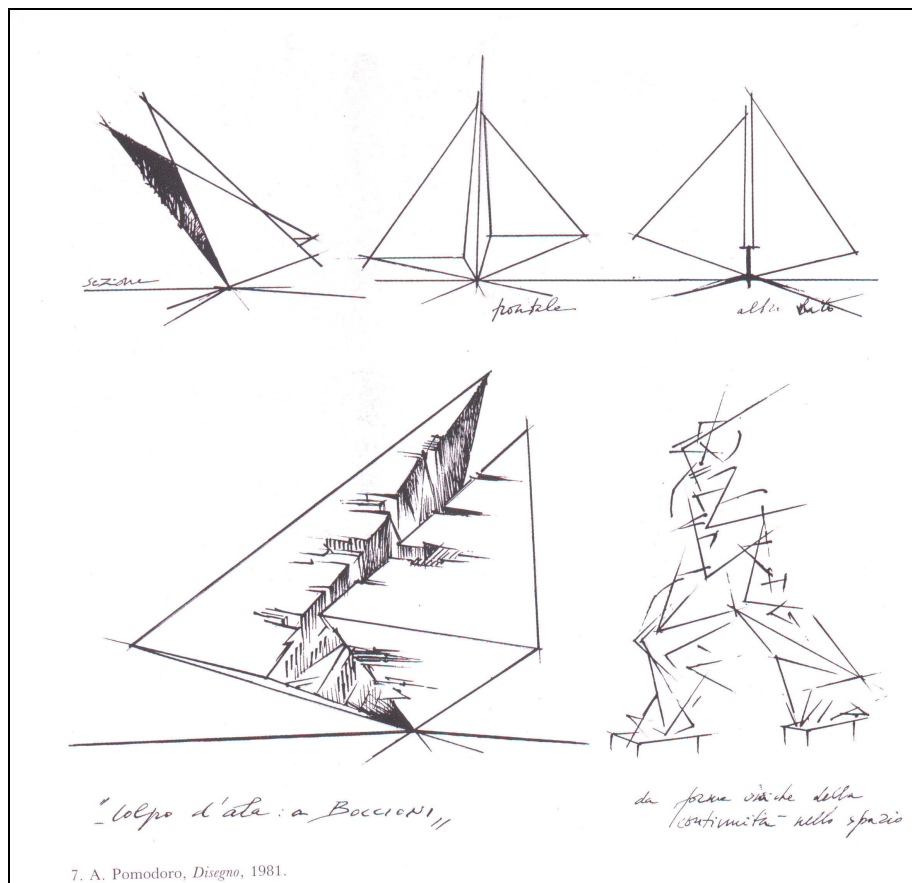


Abb. 49:

Arnaldo Pomodoro:
Zeichnungen für *Colpo
d'ala*, („Flügel Schlag“) 1981

Foto: Archiv Arnaldo
Pomodoro (vgl. auch
Ballo Boccioni
1984, S. 84)

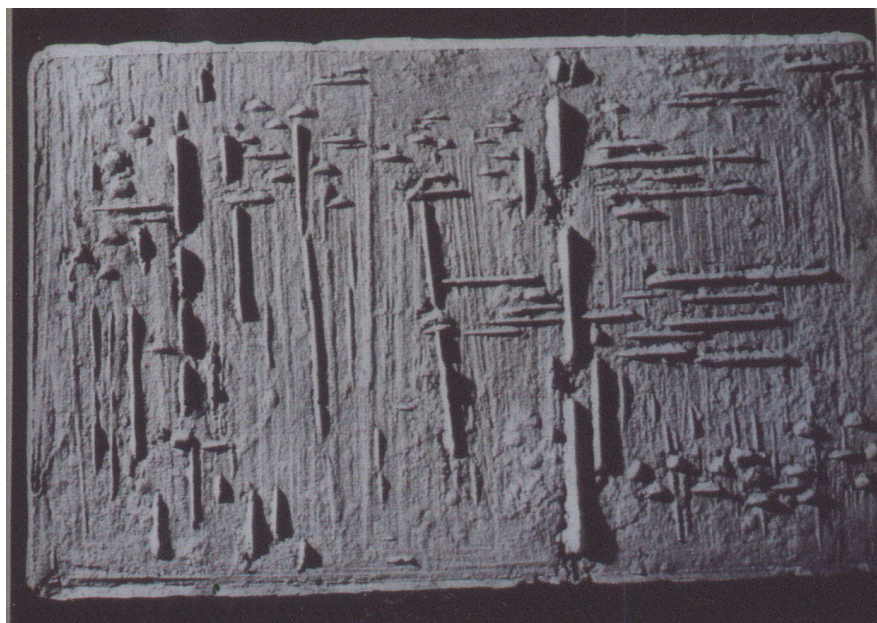


Abb. 50:

Umberto Milani: Plastica parietale n° 1 („Wandplastik“), 1954, Gips, 120 x 73 cm

Aus: Valsecchi Milani 1962, Abb. Nr. 35 (© Erben Umberto Milani/Ancillotti)



Abb. 51:

Ansicht von Pietrarubbia mit Burgruine im Hintergrund, Aufnahme ca. Anfang der siebziger Jahre

Foto: Archiv Arnaldo Pomodoro



Abb. 52:

Georges Mathieu: La Bataille de Hastings, 23.6.1956, Öl auf Leinwand, 200 x 500 cm, Inv.-nr.: D.1995.343. Les Abattoirs, Toulouse (Schenkung Anthony Denney) (Detail)

Aus: Mathieu Milano 2003, S. 146/147 (© VG-Bildkunst, Bonn)



Abb. 53:

Keilschrift-Vertrag aus Ebla, Palast G, um 2400 v. Chr., gebrannter Ton; 23,90 x 22,1 x 6 cm.
Nationalmuseum Aleppo, Syrien (TM 75 G 2420)

Foto aus: Ausst.-Kat. „Land des Baal – Syrien – Forum der Völker und Kulturen“, Berlin, Schloß Charlottenburg, u.a. 1982-83, Hrsg.: Museum für Vor- und Frühgeschichte, Berlin. Mainz (Philipp von Zabern) 1982

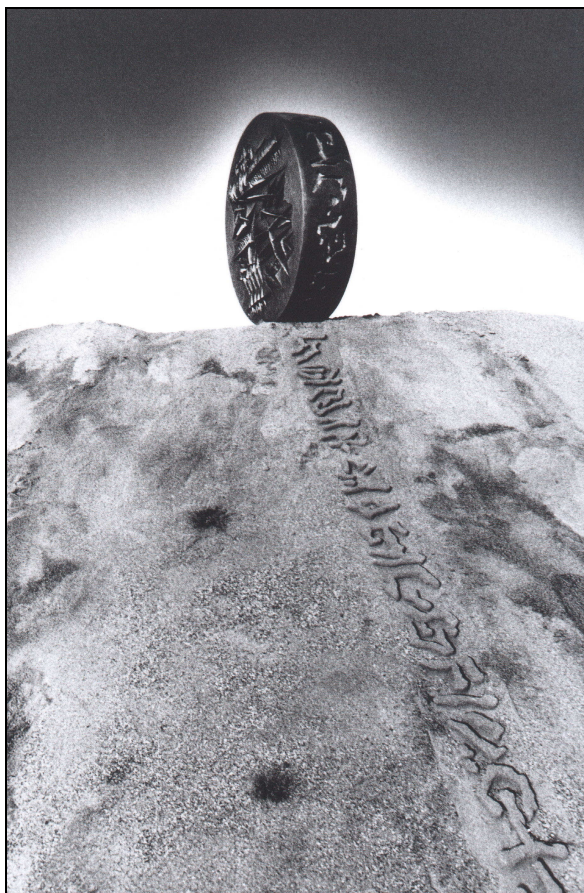


Abb. 54:

Arnaldo Pomodoro:
Rotativa di Babilonia („Babylonische
Rollpresse“, 91 SC 6).
Installation mit Abdruck der
Zeichenreihe.

Foto: Fotoarchiv Arnaldo Pomodoro

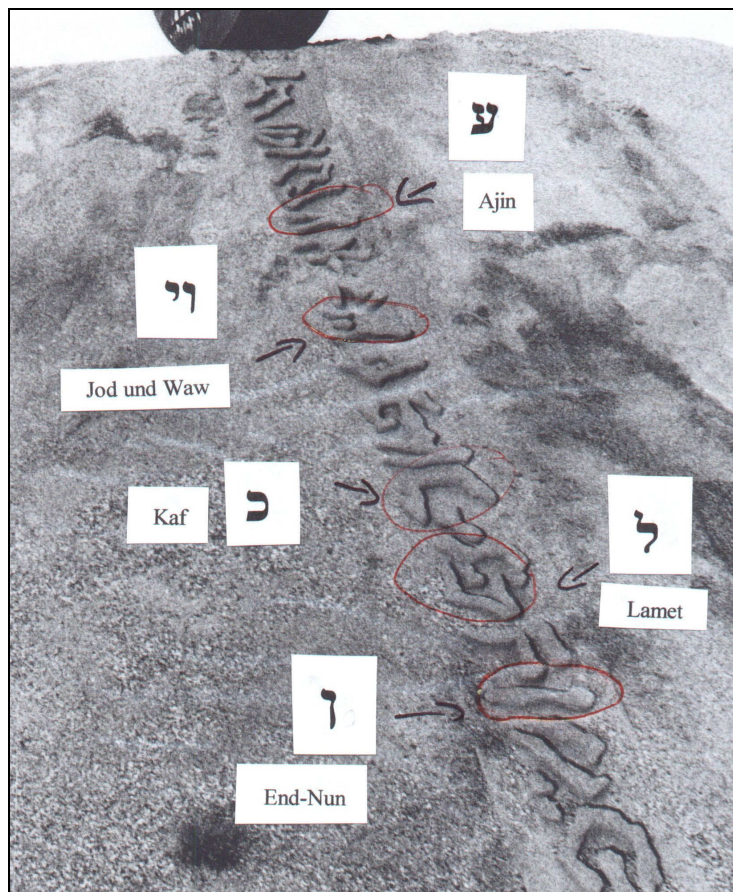


Abb. 55:

Arnaldo Pomodoro:
Rotativa di Babilonia (91 SC 6).

Installation mit Abdruck der
Zeichenreihe und eingezeichneten
hebräischen Schriftzeichen.

Zeichnung: Verfasserin (über
Vorlage aus Archiv Arnaldo
Pomodoro)



Abb. 56:

Szenenbild „Der Sturm“ von William
Shakespeare . Regie: Cherif.
Bühnenbild: Arnaldo Pomodoro.
Teatro Biondo Stabile di Palermo,
Cantieri culturali della Zisa.
(Palermo, 7.4.1998)

Foto: Archiv Arnaldo Pomodoro

PER UNA RIVOLUZIONE TOTALE E PERMANENTE

NON ESISTONO CONDIZIONI MUTATE NEL MONDO E NELLA SOCIETÀ DI OGGI. LA LOTTA DI CLASSE NON È NE SUPERATA NE SI SVOLGE IN CONDIZIONI "DIVERSE".

SE LA "CONDIZIONE BORGHESE" SI È APPARENTEMENTE DIFFUSA NEL MONDO OCCIDENTALE, RUSSIA SOVIETICA COMPRESA, CIÒ NON TOGLIE CHE IL BENESSERE SIA ANCORA OGGI LIMITATO AD UNA PICCOLISSIMA MINORANZA DELLA POPOLAZIONE MONDIALE. SUSSISTONO QUINDI TUTTI I PRESUPPOSTI PER UNA LOTTA DI CLASSE.

IL CAPITALISMO HA BISOGNO DI ESPANSIONE E DI CONSUMO. PER ASSICURARE IL BENESSERE A POCHI DEVE CONSERVARE GRAN PARTE DEL MONDO IN CONDIZIONE DI CONSUMARE SENZA PRODURRE CHE IN STATO DI SCHIAVITÙ ECONOMICA E DI SOTTO SVILUPPO TECNICO.

IL SISTEMA CAPITALISTA HA COME MASSIMA META POSSIBILE UNA SOCIALDEMOCRAZIA DI TIPO SCANDINAVO. UNA META CHE È UN FALLENMENTO PERCHÉ, DA UNA PARTE, PAGA IL PROGRESSO SOCIALE CON UNA ECCESSIVA SCHEMATIZZAZIONE DEI FINI, AUMENTO DELLA RICCHEZZA, DELLA SICUREZZA, COME MASSIMA META DELL'INDIVIDUO, E DALL'ALTRA PARTE, ACCRESCE IL DIVARIO FRA IL LIVELLO DI VITA DELLA MINORANZA BORGHESE NELLO STATO SOCIAL-DEMOCRATICO E QUELLO DELLA MAGGIORANZA PROLETARIA NEL RESTO DEL MONDO.

IL SISTEMA SOCIALISTA È IN CRISI NELL'URSS, PERCHÉ È STATO PERMESSO AD UNO STATO BUCROCRATICO DI FORMARSI ALL'INTERNO DELLA RIVOLUZIONE.

IL CONSOLIDAMENTO DEL SISTEMA PORTA, IN QUESTO CASO, ALL' STESSO PUNTO MORTO A CUI PORTA IL CAPITALISMO: L'ISOLAMENTO DAL PROLETARIATO DEL MONDO, LA RICERCA DEL BENESSERE NELL'IMMOBILISMO, LA PAURA DEI RISCHI CHE L'EDIFICAZIONE DEL SOCIALISMO COMPORTA E QUINDI, L'ABANDONO DELLA CAUSA.

Abb. 57:

Gastone Novelli:

Titelblatt der Mappe „Mais si vous purrir en paix“, Radierung, 1968; Ed. Romero, Roma

Foto: Gastone Novelli 1988, S. 18
(© Erben Gastone Novelli)

qualcuna cosa vi può succedere in una dogana greca, dove gli impiegati, gridando e ciondando, con carnosì nasi levantini, fieri del loro berretto come scimmie ammaestrate, fanno il diavolo a quattro buttando tutto all'aria, infilano le loro mani a forma di pala nei poveri sacchetti di biancheria dei compaesani e ritirandole fuori insieme a calzini e canioce imbastite di pezzetti di torrone. A me, insieme al bagaglio, hanno segnato ferocemente, col gessetto grasso, il collo dell'impermeabile.

A proposito di bagaglio, attenzione alle scarpe, perché in questo paese incolore si cammina sempre su e giù per sassi e polvere, quindi portatevi scarpe fresche e morbide ma chiuse e sicure. Un piccolo sacco vi sarà anche di grande utilità perché vi eviterà di avere sempre le mani piene di guida, antife, sassi e tutte le altre cose che si vanno inevitabilmente accumulando.

Se vedete un pescatore con la stessa faccia di Achille, quando rammenta le reti, seduto per terra con le ginocchia rilasciate in fuori, così che le gambe disegnano un cerchio, non c'è motivo di considerarlo un esempio dell'frangente greco medio, quello che legge, scrive e cerca di affrettare dentro nelle città, rannocci lì in modo in-

*Essere la propria impotenza
quello che è
il proprio non
quello che è
importante è
SUICIDIO VITALE
VUOTO ATTIVO
facciamo conto che
ti facciamo scarico
al te, scarico
matto, tu puoi
anche non DIGHIA
RARE CHIUSA
la porta, tu
puoi dire no,
puoi continuare
la rimanere in
posizione di
scarico, ma ho
senza essere
affatto LIQUIDATO.
Questa è
la vacanza
anzi, lo stato
contingente
della vacanza
che sembra non
che è in principio
della vacanza
e silenzio.*

Abb. 58:

Gastone Novelli:

Manuskriptseite 77 aus „Il viaggio in Grecia“ („Griechische Reise“, 1962-66, Schreibmaschine und Filzstift

Foto: Ausst.-Kat. „Gastone Novelli – Histoire de l'oeil, Hilarotragoedia, Il viaggio in Grecia...“, Milano, Spazio Labs 1999; Milano (Baldini & Castoldi) 1999, S. 93 (© Erben Gastone Novelli)

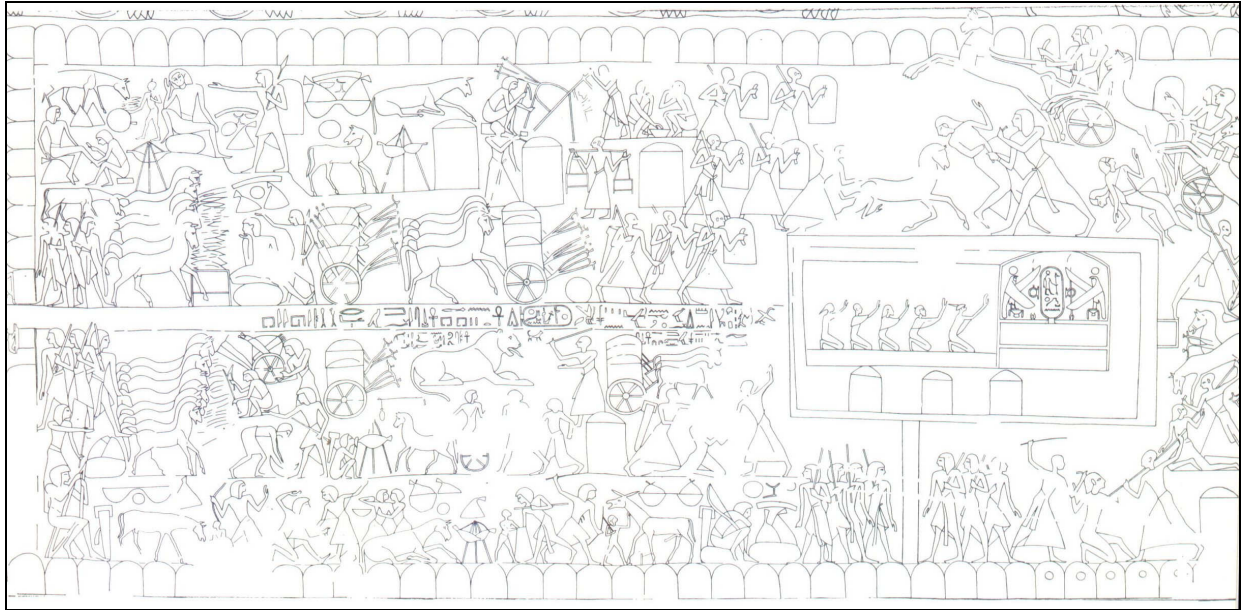


Abb. 59:

Umzeichnung des Reliefs mit der Schlacht von Kadesch vom Ramses-Tempel in Abu Simbel, um 1270 v. Chr.

Aus: Ausst.-Kat. „Ramsès le Grand“, Ausst.-Kat. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 1976, S.

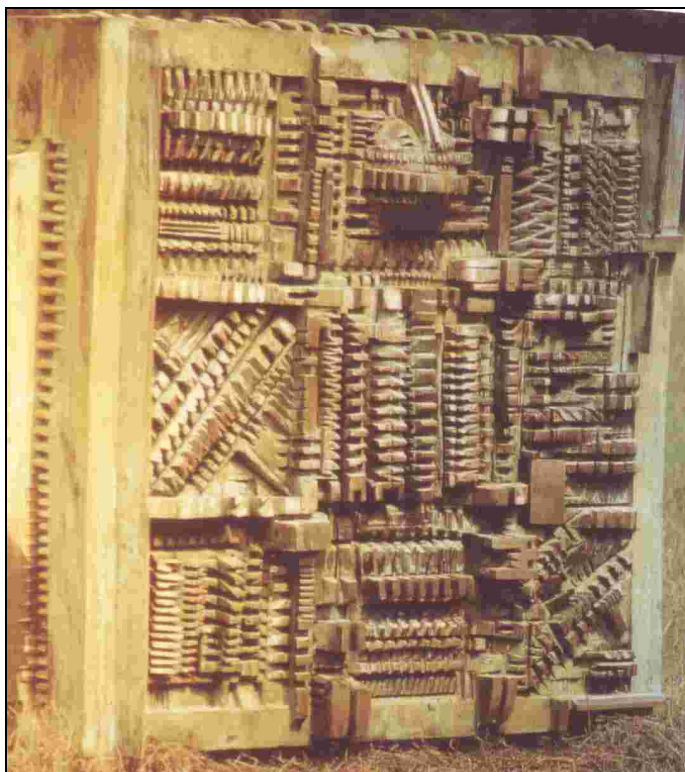


Abb. 60:

Arnaldo Pomodoro:
In Memory of John F. Kennedy
(63-64 SC 1), Rückseite, Ex. 1/2
Privatbesitz Miami, Florida sign.,
num. & dat

Foto: Archiv Arnaldo Pomodoro

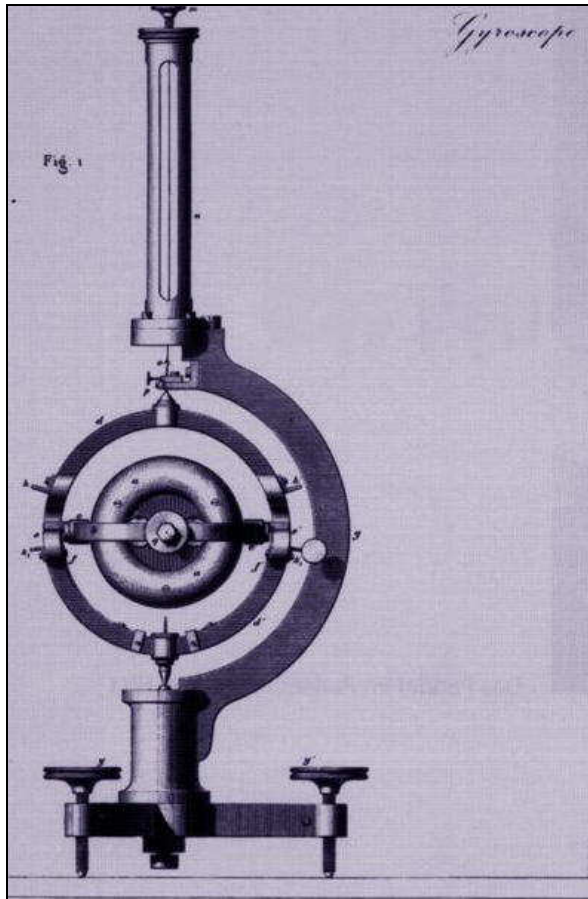


Abb. 61 A:

Léon Foucault:
Gyroskop (zeitgenössische
Technische Zeichnung)

Quelle & Abb.: Deutsches Museum,
München

Abb. 61 B:

Technisch einfaches Gyroskop,
heute noch in Verwendung

Foto: Verfasserin



Abb. 62:

Piero Dorazio: Luoghi nella memoria II („Orte im Gedächtnis II“) 1954; 13,5 x 32 cm,
bemaltes Holzrelief, im Besitz des Künstlers

Aus: Dorazio Roma 1998, o. S. (© VG-Bild-Kunst)



Abb. 63:

Louise Nevelson: Sky Cathedral. 1958, bemaltes Holz, Maße mit Sockel: 293,3 x 343 x 51 cm, The Museum of Modern Art, New York

Aus: Nevelson Roma 1994, S. 51 (© VG-Bild-Kunst)



Abb. 64:

Gastone Novelli: Tavola delle materie I. („Tafel der Materialien I“) 1965, Reproduktion aus dem Ausst.-Kat. von Gastone Novellis Einzelausstellung der Galleria Marlborough, Roma, 1966

Aus: Novelli Roma 1988, S. 15 (© Erben Gastone Novelli)

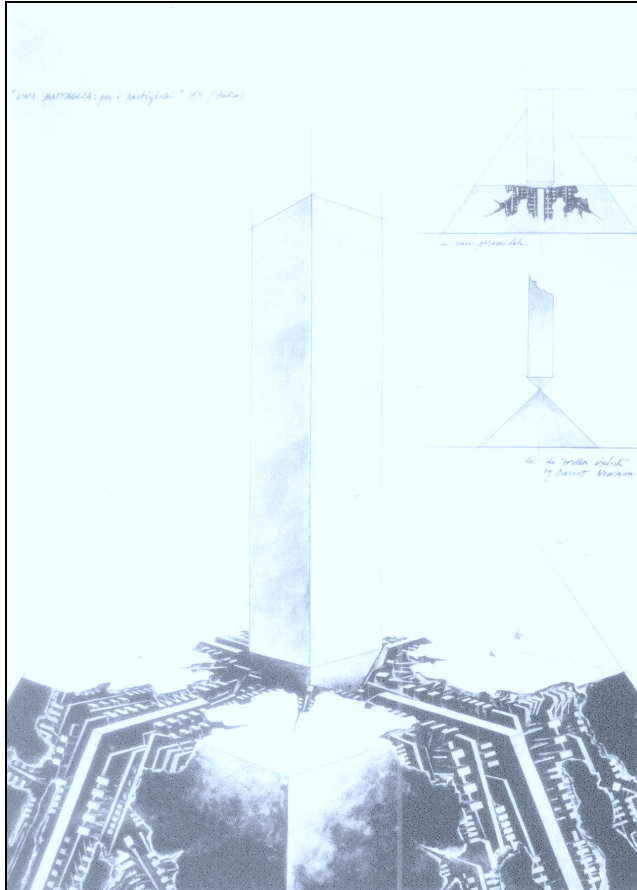


Abb. 65:

Arnaldo Pomodoro:

Una battaglia: ai partigiani. 1971 („Ein Kampf: den Partisanen“, 1983), Tusche und Aquarell auf Papier. 1000 x 700 mm

Foto: Archiv Arnaldo Pomodoro

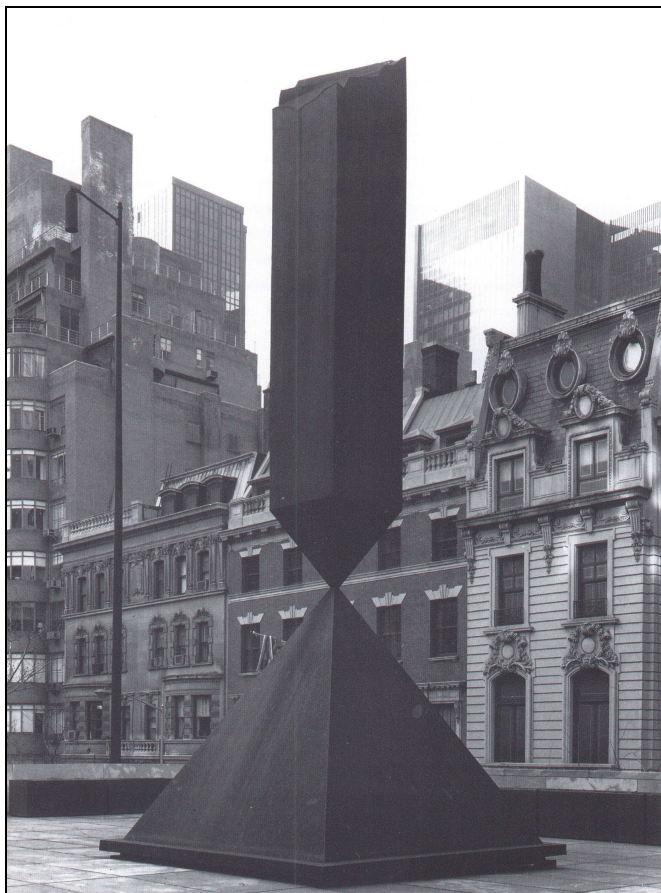


Abb. 66:

Barnett Newman:

Broken Obelisk. 1965-69. Corten-Stahl zweiteilig, 774,5 x 320 x 320 cm, New York, Museum of Modern Art

Aus: Newman Düsseldorf 1997, S. 283 (© VG-Bild-Kunst)

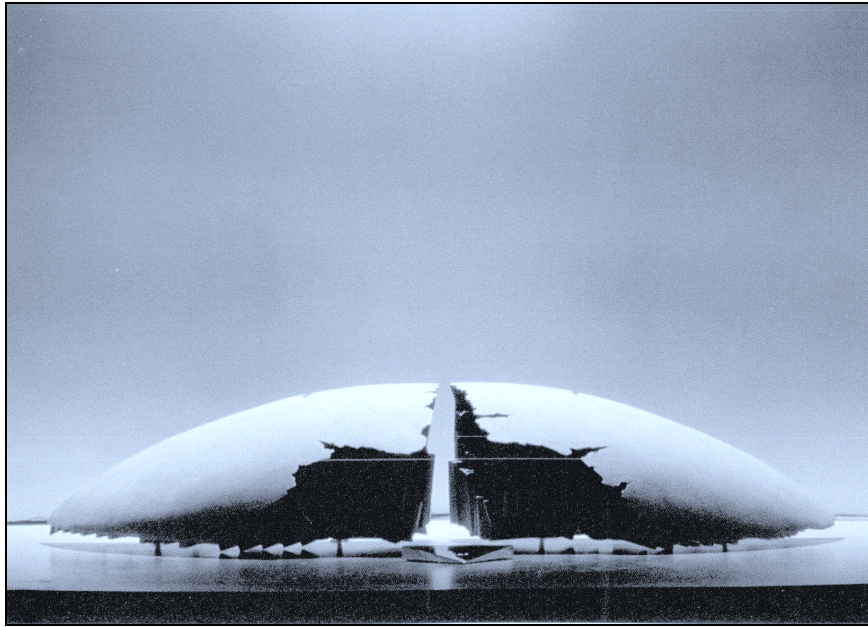


Abb. 67:

Arnaldo Pomodoro: Szenenfoto aus „Semiramide“ („Semiramis“) von Giacchino Rossini (Libretto Giuseppe Rossi nach Voltaire; Regie: Roberto Guicciardini; Dirigent: Gabriele Ferro), Teatro dell’Opera, Roma, November 1982

Foto: Archiv Arnaldo Pomodoro

Die Rechte der in meiner Arbeit verwendeten Abbildungen liegen bei den Künstlern und den Fotografen. Ihnen danke ich für die Überlassung der Bildrechte. Abbildungen, die ohne ausdrückliche Genehmigung der Rechteinhaber gezeigt werden, gelten als Bildzitat nach § 51 UrhG.

Arnaldo Pomodoro – Das plastische Werk

(Mit kritischem Werkverzeichnis)

Teil 2, Band I

Band I: Methodische Bemerkungen zum Katalog

1.) Reliefs

Methodische Bemerkungen zum Katalog:

I.

Die Grundlage dieses Katalogs bildet das Material aus dem Archiv Arnaldo Pomodoros in Mailand. Es wurde angereichert mit Ergebnissen, die von der Autorin u. a. in Bibliotheken, und Museen, aber auch bei Privatpersonen infolge von persönlichen Hinweisen recherchiert und mittlerweile auch in das Archiv aufgenommen wurden⁴⁰⁸.

Es werden grundsätzlich nur die Plastiken aufgenommen, die für den Künstler Werkcharakter haben und auch von ihm selbst als Werke definiert und mit einer Akte im Archiv abgelegt werden⁴⁰⁹. Von diesen unterscheiden sich Arbeiten mit durchaus skulpturalen Charakter wie die Multiple, Schmuck, *Progetti* (bisher unvollendete Arbeiten) und die sog. *Lavori minori*, unter denen sich z. B. Grabsteine, (Haus-)türen, Ausschmückung von kirchlichen Räumen und Objekte der angewandten Kunst finden. Die Kriterien, die der Künstler zur Werkaufnahme anlegte, haben sich in Laufe der Zeit mitunter verschoben. Waren zu Beginn der Recherchen im Archiv noch alle Werke, die als Grabbedeckung dienten, als Nicht-Werke unter der Kategorie *Tombe* abgelegt, wurde eine Plastik aus dem Jahr 2001 (01 SC 3), die durch konkrete Grabinschriften unverkennbar als Grabdenkmal dient, als autonomes Werk mit Archivnummer unter den Skulpturen verzeichnet.

Das Zentrum des Archivs bildet neben einer umfangreichen Bibliothek das sogenannte *Archivio fotografico*, in dem Fotos und Abbildungen fast aller Werke Pomodoros aufbewahrt werden. Die meisten dieser Medien sind auch im zentralen Rechner des Archivs digital erfasst und werden dort den Ergebnissen des Kunstmarktes angeglichen.

Das vorliegende Material wurde von der Verfasserin gründlich geprüft indem sie die ursprünglichen Karteien rekonstruierte: Auf Grundlage der für die Marlborough-Gallery angelegten Unterlagen und den später handschriftlich weitergeführten Akten hat sie die zeitnah eingegebenen Anmerkungen in eigenen Dateien gesammelt. Längere Forschungsaufenthalte in Mailand zwischen 1996 und 2002 gestatteten ihr nicht nur, prüfenden Einblick in das eigentliche Archiv mit dem Abbildungsmaterial, der Sammlung von Presseauschnitten, mit den wichtigsten Artikeln seit

⁴⁰⁸ Als nur ein Beispiel ist das sich in Privatbesitz befindende Relief (57 RI 48) zu nennen, das 1970 unter dem Titel „Buch der Zeichen“ in Hannover ausgestellt und im Ausstellungskatalog dokumentiert wurde, ohne dass Pomodoro oder seine Mitarbeiter davon Kenntnis hatten. Es konnte aufgrund von Recherchen der Autorin in Bibliotheken dieses Werk nach Absprache mit dem Künstler unter der Nummer 65a dem Archiv zugefügt werden.

⁴⁰⁹ Als Beleg für den Werkstatus und als Hilfestellung für weitere Forschungen wird die Archivnummer des „Archivio fotografico“ in diesem Katalog aufgeführt.

den fünfziger Jahren aus Tagespresse und anderen Periodika zu nehmen, sondern auch die Korrespondenz zu verfolgen, die für viele Skulpturen- und Ausstellungsprojekte wohlgeordnet vorliegt. Dadurch konnte besonders die Präsenz bestimmter Skulpturen in Ausstellungen mit Sicherheit bestätigt oder aber verworfen werden. Grundsätzlich werden nur solche Daten in den Katalogteil übernommen, die durch eine Publikation, Tagespresse, Korrespondenz, sichere Erinnerung des Künstlers oder eines Mitarbeiters belegt wurden. Unbestätigte Angaben sind nur verzeichnet, wenn sie plausibel erscheinen und sind in der Regel mit einem geklammerten Fragezeichen versehen „(?)“.

Einige Entdeckungen ergaben sich während der genaueren Sichtung von Ausstellungskatalogen oder auch der Tagespresse. Zusätzlich konnten Werke nach Hinweisen der Autorin auf vorliegenden Publikationen oder Dokumente ins *Archivio fotografico* aufgenommen werden⁴¹⁰.

Außerdem galt es, Unklarheiten nachzugehen und Fehler zu eliminieren. Die Informationen zur Präsenz einzelner Werke in Einzel- und Gruppenausstellungen basieren auf den in Ausstellungskatalogen publizierten Listen der ausgestellten Werke. Zusätzlich wurden diese Daten anhand der zur Organisation der Ausstellungen geführten Geschäftskorrespondenz, Fotografien der Ausstellungen im Archiv oder in der Tagespresse überprüft und ergänzt. Ungenauigkeiten, die sich im Laufe der Jahre eingeschlichen hatten, konnten so korrigiert werden⁴¹¹. Auch das noch vorhandene alte Archivmaterial leistete zum Vergleich wichtige Hilfestellung.

Viele Besitzverhältnisse konnten trotz dieser umfangreichen Recherche bisher nicht verifiziert werden. Hoffnung auf Klärung verspricht ein weltweit angelegter Aufruf, der ab Herbst 2002 im Rahmen der Vorbereitung des aktualisierten Bestandskataloges der Fondazione Arnaldo Pomodoro gestartet wird. Es ist zu erwarten, dass hier weitere Namen zutage treten werden, und sich weiterer Verbleib von Werken oder bisher dem Archiv nicht bekannte Neuentdeckungen ergeben.

⁴¹⁰ Ein Beispiel: Zwar lag in der Bibliothek ein Katalog des Museums Ludwig Köln schon länger vor, jedoch war noch nicht erkannt worden, dass das dort abgebildete Relief 61 RI 10 im *Archivio fotografico* noch nicht vorlag. Bis dahin ging man davon aus, dass eine andere, sehr ähnliche *Tavola del matematico* in Köln aufbewahrt wurde (vgl. 60 RI 21). Diese Verwechslung wurde mittlerweile korrigiert und die wiederentdeckte Tafel ins Archiv integriert.

⁴¹¹ Viele dieser widersprüchlichen Angaben kamen durch eine nicht immer konsequente Führung des Archivs, aber auch durch häufiges Kopieren der Daten, besonders bei Einrichtung des Rechners zustande. Durch eine konsequente, klar nachvollziehbare Dokumentation der Quellen ließen sich diese Unstimmigkeiten vermeiden.

II.

Dieser Katalog hat den relativ großen Umfang von 983 Werken. Aufgrund der Fülle des Materials lag es nahe, es in größere Gruppen zu gliedern, um so eine bessere Übersicht zu gewährleisten, ohne damit jedoch eine Wertung intendieren zu wollen. Folgende Einteilung bot sich als praktikabel an: a) Skulpturen im eigentlichen Sinne, b) Reliefs, c) Kleinbronzen und d) Modelle und sonstige Plastiken. Problematisch ist dabei die Abgrenzung zwischen den einzelnen Gattungen, die nicht immer klar zu definieren ist, da besonders der Übergang zwischen Architektur und Relief fließend sein kann und auch einige Plastiken wie Architekturelemente oder Modelle erscheinen.

Im wesentlichen orientiert sich die Unterteilung in diesem Katalog an folgenden Kriterien: Reliefs (RI) sind dabei in eher traditioneller Definition Werke, deren Darstellung sich aus der Fläche löst, ihr aber verhaftet bleibt und bildhaft-einansichtig gestaltet ist. Sie werden vom Künstler zur Aufhängung an die Wand meist gerahmt oder zur Aufstellung im Raum auf eine Halterung montiert, die aber keine rückwärtige Ansicht freigibt.

Die Skulpturen (SC) sind mehransichtige dreidimensionale Werke, die sich meist aus Elementarformen herleiten. Zu ihnen gehören aber auch die raumgreifenden, sich von Wand oder Halterung lösende Reliefbänder oder doppelseitigen Reliefs.

In den Abschnitt der *Piccole sculture* (PS, „Kleine Skulpturen“) finden sich in großer Mehrheit Kleinplastiken aus Bronze, die sich durch ihre Entwurfhaftigkeit und Experimentierfreude auszeichnen. Viele dieser Werke tragen den charakteristischen Titel *Bozzetto* oder *Studio*. Sie sind meist kleiner als 50 cm, wobei diese Marke eine gewisse Willkür besitzt. Doch es hat sich gezeigt, dass den größeren Werken häufig die Spontaneität der „kleinen Skulpturen“ fehlt.

Im vierten Abschnitt (PR) finden sich viele Werke, die offensichtliche Unterschiede zu den anderen Skulpturen aufweisen: Die größte Anzahl bilden Modelle von Projekten⁴¹² mit architektonisch-funktionalem Charakter, aber auch temporäre Installationen oder unüberarbeitete Requisiten aus Pomodoros umfangreichen Theaterschaffen.

Der Künstler selbst kann sich mit einer Unterscheidung seiner Werke in mehrere Gattungen nicht befremden: Für ihn sind alle seine Werke „*Sculture*“. Allerdings betitelt auch er seine Reliefs – bis auf wenige Ausnahmen⁴¹³ – mit *Rilievo* bzw. *Bassorilievo* („Relief“ bzw. „Basrelief“).

⁴¹² Die Abkürzung PR in der Zählung dieses Abschnitts bezieht auf diese Art von Projekt. Wenn Pomodoro von *Progetti* spricht, intendiert er allerdings etwas anderes: Für ihn sind *Progetti* nicht beendete Arbeiten, die vielleicht später für andere Werke Verwendung finden. In seinem Archiv befindet sich eine Abteilung mit diesen unvollendeten, bzw. unterbrochenen Arbeiten.

⁴¹³ Das Blei- bzw. Zinnrelief (Kat. 61 RI 2) wird in seinem Archiv unter dem Titel *Piccola Scultura* geführt, obwohl es nicht nur durch sein Einansichtigkeit den gängigen Reliefkriterien entspricht.

Die Zählung dieses Kataloges besteht aus drei Elementen: Zuerst wird das Jahr der Entstehung genannt. Die beiden Buchstaben dahinter verweisen auf die Gattung, die abschließende Zahl ist eine Durchnummerierung, die sich in der Regel an den Archivnummern orientiert.

Die Skulpturen in Pomodoros Archiv sind seit Beginn der systematischen Erfassung ohne Unterscheidung in Gattungen streng chronologisch geordnet und ohne unterteilte Zahlen durchnumeriert. Musste später ein Werk eingefügt werden, wurde es in der Regel mit Buchstaben versehen und hinter ein formal oder thematisch ähnliches Werk desselben Jahres angehängt. Die in diesem Katalog verwendete Zählung bietet innerhalb der vier Unterteilungen die Möglichkeit, recht einfach jahrgangsweise neu entdeckte Werke dem Bestand zuzuführen. Buchstabierungen werden hier nur dann verwendet, wenn die Skulpturen untereinander im engsten Zusammenhang stehen.

III.

Besitzer werden namentlich erwähnt, wenn ausdrücklich die schriftliche Erlaubnis zur Veröffentlichung der Namensnennung vorliegt, bzw. sie vorher schon in anderen Publikationen, z. B. Ausstellungskatalogen veröffentlicht wurden. Bei Angaben wie „Privatbesitz Milano“ ist davon auszugehen, dass der Besitzer dem Künstler und der Autorin namentlich bekannt ist.

Die Titel werden aus dem Archiv übernommen, da sie in aller Regel vom Künstler selbst stammen. Ansonsten sind die Werke – dem Usus des Archivs folgend – mit „Untitled“ überschrieben.

Literatur wird nur zitiert, wenn sie sich genau auf das spezifische Werk bezieht, nicht aber auf Werkgruppen. In der Regel wurde nur Literatur mit wissenschaftlichem Anspruch aufgenommen. Der Katalog durchbricht diese Vorgabe an solchen Stellen, wo ein Verweis auf weitere Zitate die Verbreitung und den Bekanntheitsgrad des jeweiligen Werkes illustriert.

Falls nicht anders vermerkt, entstammen die Abbildung aus dem Archiv des Künstlers.

Der Stand des Katalogs ist September 2002.

Nachtrag zur Online-Publikation auf der OPUS-Server der Universität Marburg:

Im Herbst 2007 erschien herausgegeben von der Fondazione Arnaldo Pomodoro im Verlag Skira ein Werkkatalog der Skulpturen Arnaldo Pomodoros. In ihm wurden Recherchen der Autorin berücksichtigt. Im Zuge der Arbeit an diesem Katalog hat Arnaldo Pomodoro die Einteilung seines Skulpturenbestandes neu gesichtet und an einigen Stellen revidiert. Sein Katalog ist streng chronologisch aufgebaut und unterscheidet nicht nach Gattungen. Damit ein wissenschaftliches Arbeiten mit dem vorliegenden Katalog und dem der Fondazione Arnaldo Pomodoro parallel möglich ist, sind Verweise nachgetragen worden. Die von der Archivnummer abweichende Katalognummer des 2007 erschienenen Kataloges sind im vorliegenden Katalog hinter der Archivnummer in eckiger Klammer ergänzt.

April 2009

1.) Reliefs

53 RI 1

Fecondazione, 1953

Silber¹ auf Samt; 29,5 x 15 x 0,5 cm

Einzelstück

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington (DC) USA; Provenienz: World House Galleries, New York, bis 23.5.1963; Joseph H. Hirshhorn, New York, 23.5.1963 - 17.5.1966

Nicht eigenhändige Inschrift auf der Rückseite:
„Arnaldo Pomodoro“

Ausst.: 1962 New York

Lit.: Pomodoro 2007, S. 380 + Abb.

Archivnr.: 0 [1]



¹ = „Silber“ ist eine nicht bestimmbare silberartige Metalllegierung (vgl. Anmerkung im Katalogvorwort).

54 RI 1

Uomo macchina, 1954

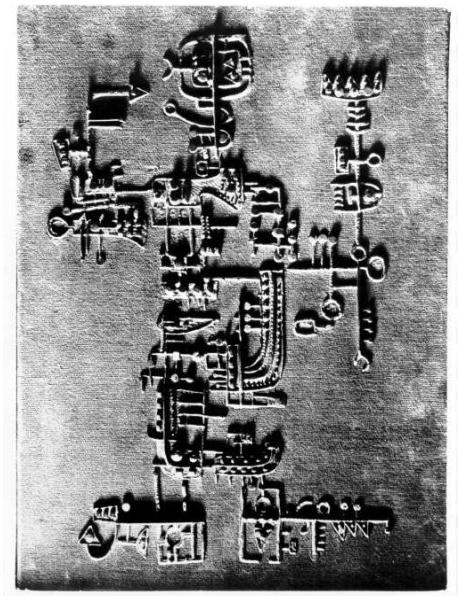
Silber auf Samt, 30 x 20 cm

Einzelstück

Privatsammlung Roma

Lit.: Libro 1974, Abb. S. 61; Hunter 1995, Abb. S. 37;
Musella 1991, S. 61, 191; Pomodoro 2007, S. 380
+ Abb.

Archivnr.: 1 [2]



54-55 RI 1

Macchina: omaggio a Picabia, 1954-55

Silber auf Stahl, 45 x 26 cm

Einzelstück

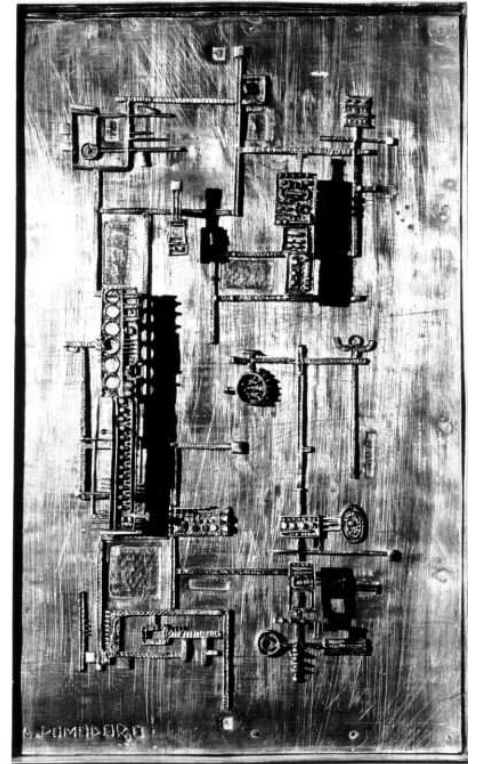
Privatsammlung Buenos Aires, Argentinien

Signiert

Ausst.: 1954 Milano, 1955 Milano, 1955 Venezia,
1957 Buenos Aires

Lit.: Di Segni 1959, S. 27-28, Abb. Tafel 3; Libro
1974, Abb. S. 82; Musella 1991, S. 62, 64, 192;
Pomodoro 2007, S. 380 + Abb.

Archivnr.: 3 [3]



55 RI 1

Città irradiante, 1955

Silber auf Metalldrahtnetz, 35 x 50 cm

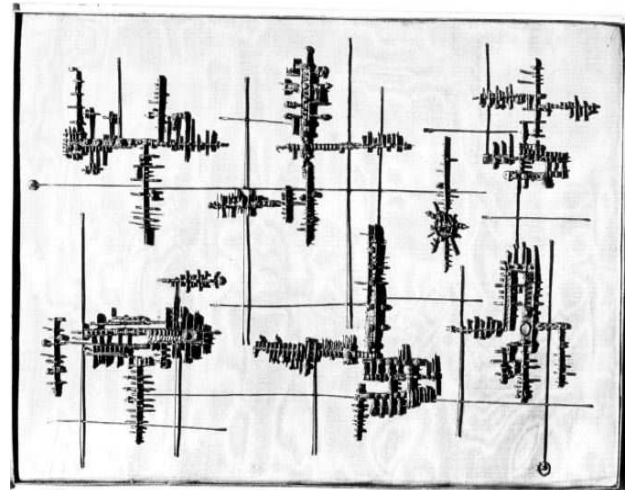
Einzelstück

Privatbesitz Buenos Aires, Argentinien

Ausst.: 1955 Milano, 1957 Buenos Aires

Lit. : Libro 1974, Abb. S. 84; Musella 1991, S. 63, 64,
210; Pomodoro 2007, S. 31, 32, 382 + Abb.

Archivnr.: 4 [8]



55 RI 2

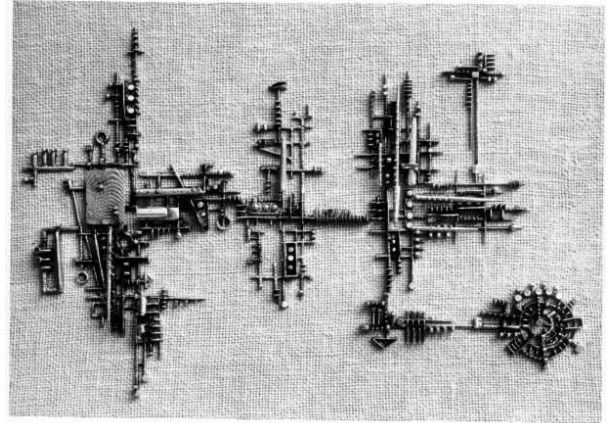
Costruzione irradiante, 1955

Silber auf Leinwand, ca. 30 x 45 cm²
Einzelstück
Privatsammlung New York (NY) USA

Ausst.: 1956 Venezia II, 1984 Firenze
Lit.: D'Amico, 2.8.84, Abb.; Di Genova 1991, Abb. S. 143; Firenze 1984, Abb. S. 54, Musella 1991, S. 63, 64, 67, 83, 211; Pomodoro 2007, S. 382, Abb. S. 33, 382; Scritti 2000, Abb. S. 63

Archivnr.: 5 [9]

² Im Archiv waren ohne genaue Angabe der Herkunft als Maße 26 x 36 cm angegeben. Die hier verwendeten Maße entstammen dem Ausstellungskatalog Firenze 1984. In Vorbereitung der Schau wurden die ausgestellten Werke gründlich aufgenommen, sodass diese Angabe als überprüft gelten können. – Die unterschiedlichen Angaben könnten daher rühren, dass die silbernen Gussstücke ursprünglich auf einer kleineren Platte montiert waren.



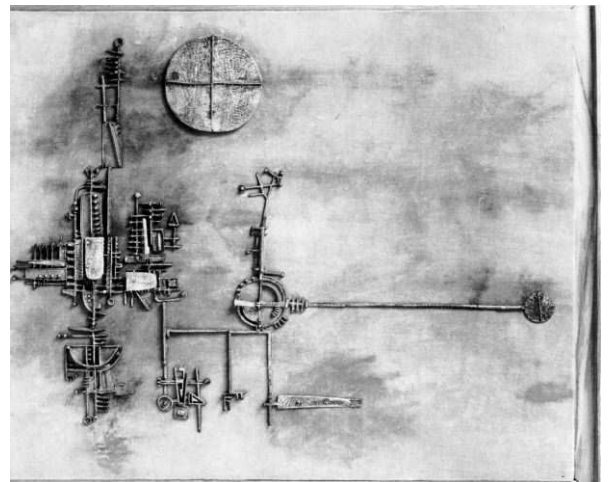
55 RI 3

La luna, il sole, la torre, 1955

Silber auf grundierter und mit Metalloxyden behandelter Jute, 38 x 48 x 3 cm

4 Ex.: 1/3 – 3/3 im Besitz des Künstlers, sign., num., dat.; 1/3 aus Privatsammlung Milano zurück-erworben, (= Originalmodell), sign. & dat.; 2/3 Silber auf Messingdrahtnetz (ursprünglich auf Samt montiert); 03pa Stanford Museum and Art Gallery at Stanford University, Palo Alto (CA) USA (seit Mai 1997), sign., num., dat., Schenkung des Künstlers (Guss: Geccherle 1974, Ex. 2/3, 3/3, 03pa)

Ausst.: 1956 Venezia I, 1995 Rimini, 1984 Firenze
Lit.: Libro 1974, Abb. S. 86; Firenze 1984, Abb. S. 57, Hunter 1982, Abb. S. 29, MAC/Espace o. J., Abb. S. 109; Marsala 1997, S. 12, Abb. S. 13, Musella 1991, S. 63, 206; Pomodoro 2007, S. 30, 31, 32, 383, Abb. 30, 80, 383; Quintavalle 1990, S. 20; Rimini 1995, S. Abb. S. 79; Scritti 2000, S. 178, Abb. S. 177; Valencia 2002,



(Lit.:) Abb. S. 3; Varese 1998, S. 45, Abb. S. 32, Venezia 1956, Abb. o. S.

Archivnr.: 6 [12]

55 RI 4

Energia meccanica, 1955

Silber auf Samt, 26 x 45 cm

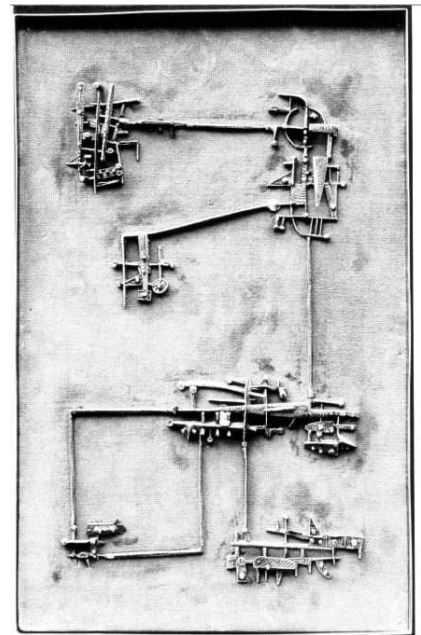
Einzelstück

Verbleib unbekannt

Ausst.: 1955 Venezia, 1956 Venezia II

Lit.: Libro 1974, Abb. S. 85; Musella 1991, S. 63, 64, 83, 208; Pomodoro 2007, S. 380 + Abb.

Archivnr.: 7 [4]



55 RI 5

Paesaggio con sole in basso, 1955

Silber, ca. 35 x 50 cm³

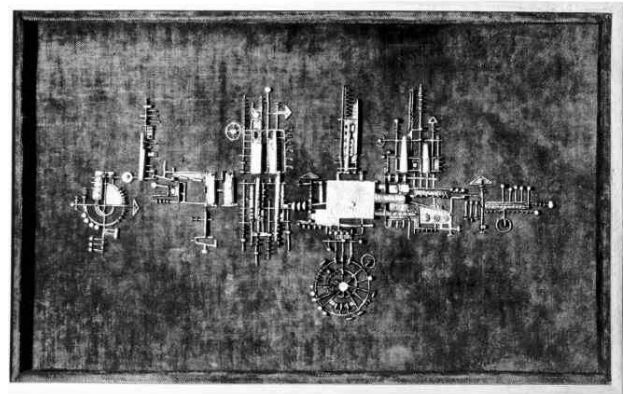
Einzelstück

Privatbesitz

Ausst.: 1957 Buenos Aires

Lit.: Buenos Aires, 1957, Abb. o. S. ; Pomodoro 2007, S. 383 + Abb.

Archivnr.: 8 [11]



³ Da der heutige Besitzer nicht mehr zu kontaktieren ist, wurden die Maße 1997 vom Künstler im erinnernden Vergleich zu anderen Werken aus der Zeit geschätzt. – Nachtrag 2007: In Pomodoro 2007 sind folgende Maße angegeben: 28,5 x 45,5 cm

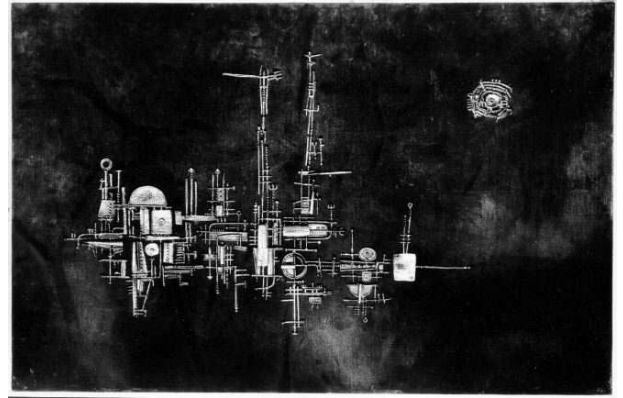
56 RI 1

La città nera, 1956

Silber auf gipsgrundiertem Holz⁴; 58,2 x 89,8 cm

Einzelstück

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington (DC) USA; Provenienz: bis Mai 1963: New York, World House Galleries; dann: Joseph H. Hirshhorn, New York, Schenkung 1966 an das Hirshhorn Museum; sign.& dat.



Ausst.: 1959 New York

Lit.: Pomodoro 2007, S. 386 + Abb.

Archivnr.: 20 [20]

⁴ Ursprünglich waren die Gussstücke auf farbigem Samt montiert.

56 RI 2

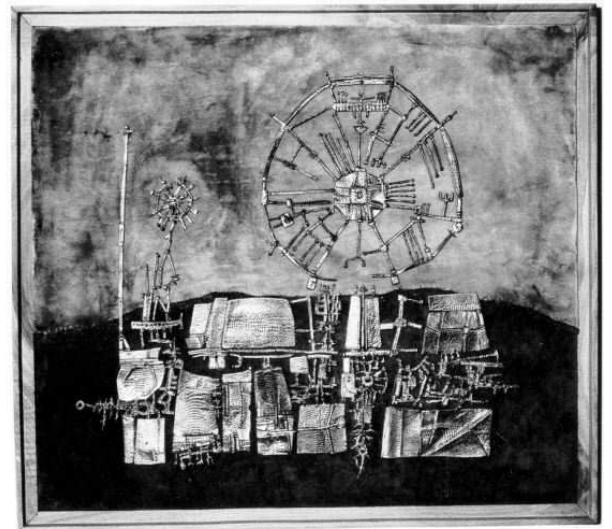
Nutrimento solare, 1956

Silber auf Samt (Farbigkeit: oranger Samt, unten: grün-grauer Samt), 45 x 55 cm

Einzelstück

Privatsammlung Bruxelles (?)

Lit.: Amoroso 4-1987, Abb. S. 22; Finalborgo 1997, S. 10, Firenze 1984, Abb. S. 56; Hunter 82, Abb. S. 31; Hunter 1995, Abb. S. 43; Libro 1974, Abb. S. 87; Musella 1991, S. 78, 79, 81, 236; Pomodoro 2007, S. 31, 33, 388, Abb. 81, 388; Quintavalle 1990, S. 20; Scritti 2000, Abb. S. 64; Valencia 2002, Abb. S. 4



Archivnr.: 21 [26]

56 RI 3

Orizzonte, 1956

Silber auf Zement, 59 x 92 cm

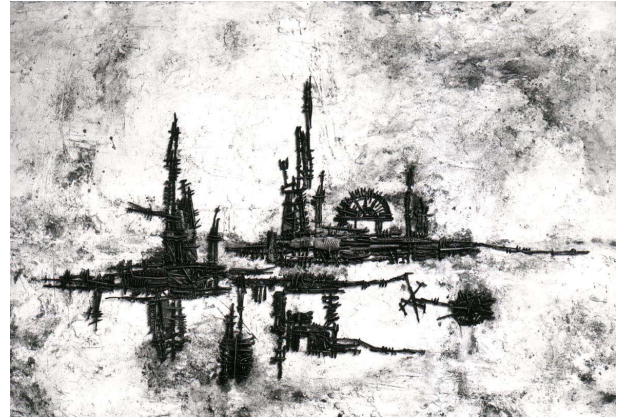
Privatbesitz Milano seit Frühjahr, aus Privatbesitz sign. & dat.

Im Frühjahr 1998 wurde dieses Werk im Studio Pomodoro restauriert. – Dieses Relief wurde auch unter dem Titel *Paesaggio* veröffentlicht.

Ausst.: 1974 Milano

Lit.: Arte 28-1992, Abb. S. 213; Ballo 1984, S. 25; Firenze 1984, Abb. S. 55; Hunter 1982, Abb. S. 30; Hunter 1995, Abb. S. 39; Libro 1974, Abb. S. 89; Milano 1974, Abb. Nr. 4; Musella 1991, S. 78, 79, 82, 234; Pomodoro 2007, S. 386, Abb. S. 29, 387; Quintavalle 1990, S. 20

Archivnr.: 22 [22]



56 RI 4

I giardini di pietra, 1956

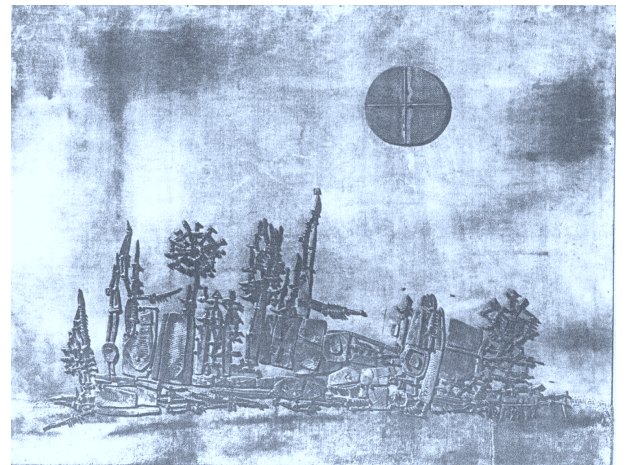
Silber auf dunkelorangem Samt, 51 x 67 x 3 cm

Einzelstück

Im Besitz des Künstlers, sign., dat. & betitelt., 2000 restauriert; Rückerwerb aus Privatbesitz

Lit.: Pomodoro 2007, S. 387 + Abb.

Archivnr.: 22a [24]



56 RI 5

Uno, 1956

Zement und Silber, 23 x 13 cm

Einzelstück

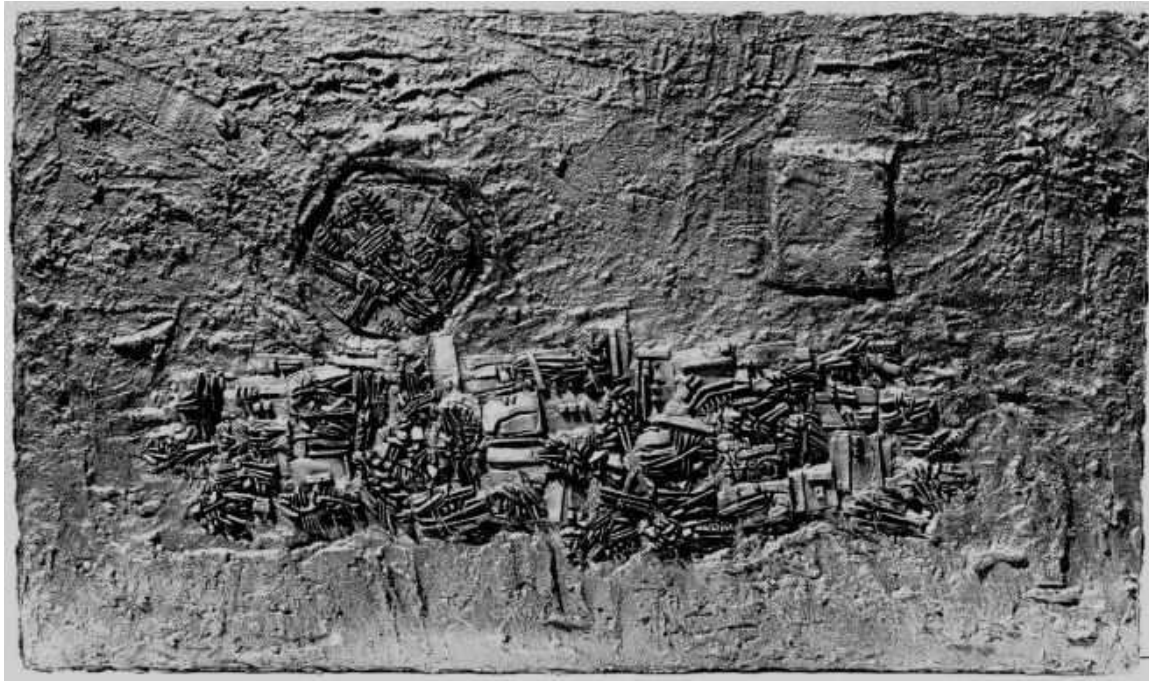
Privatbesitz Milano

Auf Stein im Zement sign. & dat.; auf Retro sign., dat.
& betit.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 386 + Abb.

Archivnr.: 24 [18]





56 RI 6

Il giardino nero, 1956

69 x 118 x 2 cm

3 Ex.: patinierter Bronze; Guss: De Andreis, Quinto Stampi: 1/3 Universität Parma: CSAC⁵.
Kalalognr./Inv.nr.: 1832S (schwarz patiniert); 2/3 Galerieverkauf, Zürich, sign.: 3/3
Fondazione Arnaldo Pomodoro (rostfarben patiniert), sign., dat. & num

1 Ex.: Blei, Zinn und Zement: 03pa Privatbesitz Milano (= Originalmodell)

Ausst.: 1974 Milano, 1983-85 Columbus, 1984 Ancona, 1984 Firenze, 1987 Malcesine, 1988
Zürich, 1988 Moskau, 1990 Parma, 1991 Bozen, 1992 Montova, 1993 Japan, 1995
Milano, 1995 Rimini, 1997 Finalborgo

Lit.: Bianchino 9-1992, Abb. S. 112 (Abb. seitenverkehrt), Columbus 1983, Abb. S. 14/15,
De Gioia 33-1991, S. 37; Di Genova 1991, S. 144; Ferrara 1987, S. 11, Abb. S. 11
(o. S.); Finalborgo 1997, S. 10, Abb. S. 16/17, Firenze 1984, Abb. S. 57, Hunter 1982,
Abb. S. 34; Hunter 1995, S. 36, Abb. S. 41, Japan 1994, Abb. S. 41, Malcesine 1987,
Abb. Tafel 1, Mantova 1992, Abb. S. 111, Marsala 1997, S. 12, Abb. 12, Milano
1974, o. S. Abb. Nr. 3, Milano 1995, S. 285, Abb. S. 285, Musella 1991, S. 79, 80, 90,
238, Pomodoro 1992, S. 111, Pomodoro 22.5.88, S. 62-65, Abb. S. 65; Pomodoro
2007, S. 26, 27ff, 387, Abb. S. 28, 387; Quintavalle 1990, S. 24f, 29, 42, 139, Abb.
67; Quintavalle 12.6.88, Abb. S. 8; Rimini 1995, S. 9, Abb. S. 76-77, Scritti 2000, S.
64, 155, 156, 178, Abb. S. 178, 306; Valencia 2002, Abb. 5; Varese 1998, S. 45, Abb.
S. 35

Archivnr.: 25 [25]

⁵ = Sammlung zeitgenössischer Kunst der Universität Parma („Centro studi e archivio della comunicazione“)

56 RI 7

Orizzonte 1956 (2); 1956

53 x 185 cm

- 1 Ex. Silber auf Bronze (= Originalmodell): Privatbesitz Milano. Bis 1984 waren die Silberstücke auf einem textilen Untergrund mit den Maßen 53 x 245 cm montiert.
- 2 Ex. Bronze: 2/2 Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano, sign., num. & dat.; 02 p. a., CSAC Parma, Kat.-Nr.: 1833S, patiniert

Ausst.: 1983-85 Columbus, 1984 Firenze, 1990/91 Parma

Lit.: Columbus 1983, Abb. S. 17; Firenze 1984, Abb. S. 56; Musella 1990, S. 79, 80, 82, 240, 242; Quintavalle 1990, S. 42f, 142, Abb. 68, Pomodoro 2007, S. 38, 39, 386f, Abb. 82, 387; Scritti 2000, Abb. S. 307; Varese 1998, S. 13

Archivnr.: 34b [23]



57 RI 1

Orizzonte, 1957

Bronze, 104 x 178 cm

- 2 Ex. Guss: Gibiesse, Verona: 1) CSAC (Kat.-Nr.: 1834S), sign.; 2) Galerieverkauf Milano
- 1 Ex. Blei und Zement (= Originalmodell): zerstört

Ausst.: 1957 Milano, 1958 Milano II, 1974 Milano, 1980 Milano, 1984 Firenze, 1990/91 Parma

Lit.: Firenze 1984, Abb. S. 59; Milano 1974, Abb. S. 103; Milano 1980, Abb. S. 125 (Tafel 135); Musella 1991, S. 89, 90, 92, 262-263; Pomodoro 2007, S. 42, 43, 402, Abb. S. 42, 402; Quintavalle 1990, S. 142, Abb. 81; Varese 1998, S. 13

Archivnr.: 26 [74]



57 RI 2

Orizzonte (Movimento n° 2), 1957

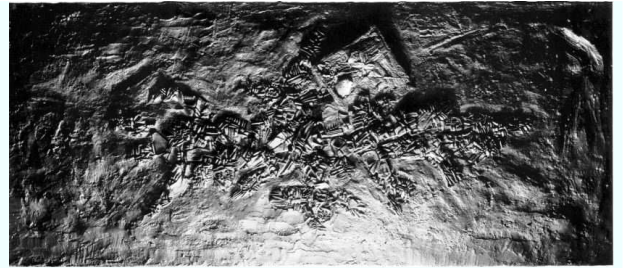
Zement und Blei, 57 x 131 cm

Einzelstück

Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 399 + Abb.

Archivnr.: 27 [66]



57 RI 3

Situazione vegetale n° 2, 1957

Silber auf zementgründiertem Holz; 63,5 x 50,8 cm
Privatbesitz Chicago (IL) USA

Ausst.: 1960 New York

Lit.: Ballo 1984, S. 25; Hunter 1982, Abb. S. 33; Libro
1974, Abb. S. 94, Musella 1991, S. 90, 258;
Pomodoro 2007, S. 38, 39, 388, Abb. S. 388;
Sega Serra Zanetti 1995, S. 188

Archivnr.: 28 [30]



57 RI 4

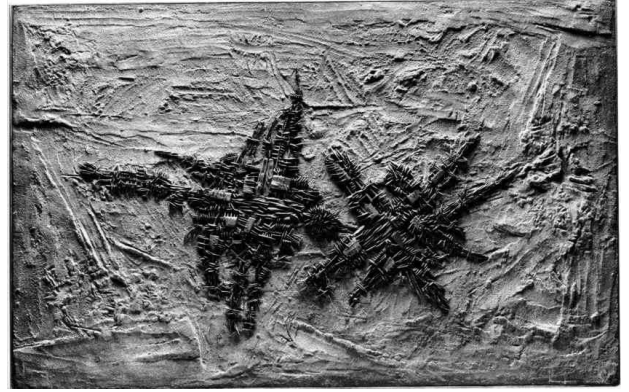
Situazione vegetale n° 4, 1957

Silber auf zementgründiertem Holz, 65 x 100 cm
Einzelstück
Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano

Aust.: 1960 New York; 1974 Milano, 1984 Firenze,
1995 Rimini

Lit.: Di Genova 1991, S. 144; Firenze 1984, Abb. S.
61; Libro 1974, Abb. S. 90, 91; Milano 1974,
Abb. Tafel Nr. 5; Musella 1991, S. 90, 261;
Pirovani 1993, Abb. S. 270; Pomodoro 2007, S.
389 + Abb.; Rimini 1995, S. 9, Abb. S. 74/75;
Scritti 2000, S. 65, Abb. S. 311; Segal Serra
Zanetti 1995, S. 188

Archivnr.: 29 [32]



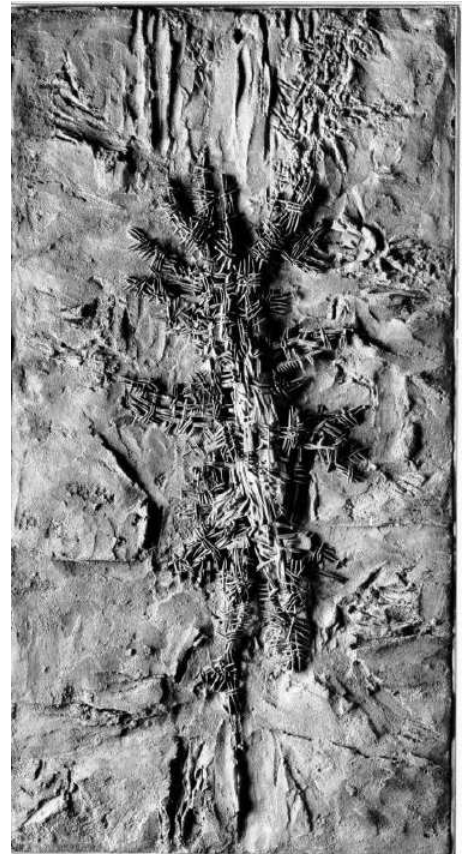
57 RI 5

Estensione vegetale n° 1, 1957

Zement und Silber, Eisenoxyd, 89 x 48 cm
Einzelstück
Im Besitz des Künstlers

Ausst.: 1974 Milano, 1984 Firenze, 1995 Rimini
Lit.: Arte Nucleare 1957, Abb. (o. S., vorletzte Seite);
Di Genova 1991, S. 144; Florenz 1984, Abb. S.
60; Hunter, 1982, Abb. S. 33; Milano 1974,
Abb. Nr. 6, Musella 1991, S. 90, 260;
Pomodoro 2007, S. 388 + Abb.; Rimini 1995,
Abb. S. 73; Scritti 2000, S. 65; Segal Serra
Zanetti 1995, S. 188

Archivnr.: 30 [28]



57 RI 6

Movimento e sole, 1957

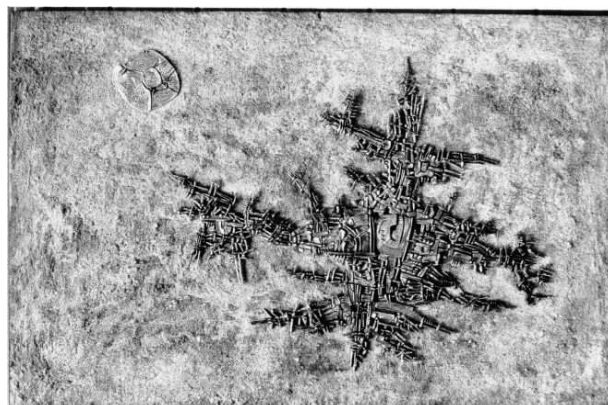
Silber auf Zement; 55,88 x 96,52 cm

Privatbesitz Chicago (IL) USA

Einzelstück

Lit.: Hunter 1995, Abb. S. 42; Pomodoro 2007, S. 390
+ Abb.; Varese 1998, S. 45, Abb. S. 35

Archivnr.: 31 [33]



57 RI 7

Congiunzione, 1957

Silber auf Zement, 58 x 28 cm

Einzelstück

Privatbesitz Milano

Sign. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 390 + Abb.

Archivnr.: 32 [34]



57 RI 8

Morte per acqua - omaggio a T. S. Eliot, 1957

Blei, Zink, Zinn; 120 x 130 cm

Einzelstück

Privatbesitz USA

Ausst.: 1957 Roma, 1959 San Francisco

Lit.: Goerres 5-6 1960, Abb. S. 20; Libro 1974, Abb. S. 104; Milano 2001, Abb. S. 14; Musella 1991, S. 93, 275; Pomodoro 2007, S. 395 + Abb.

Der Titel bezieht sich auf das Gedicht „Death by Water“ aus T. S. Eliots Zyklus „The Waste Land“ (1922).



Archivnr.: 33 [54]

57 RI 9

Lo stagno – omaggio a Kafka, 1957

Zement, Blei, Zinn; 121 x 110 cm

Einzelstück

CSAC, Parma (Kat.-Nr.: 1835S); aus Künstlerbesitz
zwischenzeitlich in der Galleria d'Arte
Moderna, Roma

Ausst.: 1957 Roma (?), 1974 Milano, 1976 Roma,
1987 Firenze, 1990/91 Parma

Lit.: Ballo 1962, Abb. S. 35, De Gioia 33-1991, S. 37;
Esperienza 1-1, Abb. o. S.; Firenze 1984, Abb. S. 58; Libro 1974, Abb. S. 102; Hunter 1982, Abb. S. 36; Milano 1974, Abb. Nr. 16; Mussa 10-1988, S. 32; Musella 1991, S. 96, 97, 293f; Quintavalle 1990, S. 142, Abb. 78; Pomodoro 2007, S. 40, 43, 395, Abb. 83, 395; Roma 1976, Abb. o. S; Varese 1998, Abb. S. 24



Der Titel bezieht sich auf eine nicht näher zu
identifizierende Erzählung von Kafka.

Archivnr.: 34 [53]

57 RI 10

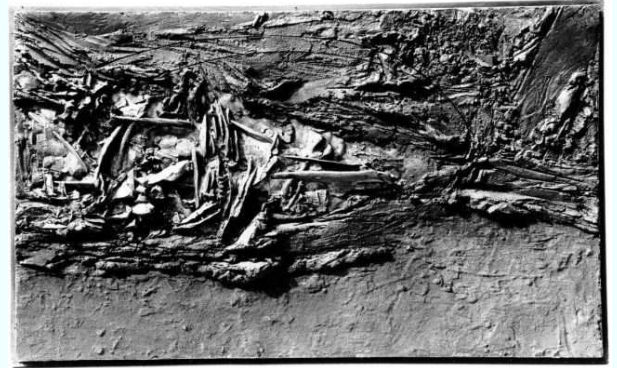
Orizzonte 1957 (3), 1957

65 x 110 x 6,5 cm

1 Ex. Blei, Zinn auf Zement (= Originalmodell): Fondazione Arnaldo Pomodoro; sign., dat. & betit.
3 Ex. Bronze: Guss: De Andreis, Quinto Stampi: 1) Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano; 2) CSAC, Parma (Kat.-Nr.: 1836S), sign. & dat.; 3) Stanford Museum and Art Gallery at Stanford University, Palo Alto (CA) USA; Schenkung des Künstlers, Mai 1997; 4) im Besitz des Künstlers

Ausst.: 1957 Roma, 1959 Bruxelles, 1959 Paris, 1963 Bruxelles, 1974 Milano, 1983-85 Columbus, 1984 Firenze, 1990/91 Parma, 1994 Japan, 1995 Rimini, 1997 Finalborgo, 1997 Sondrio, 1998 Ancona

Lit.: Ancona 1998, Abb. S. 196; Bruxelles 1959, Abb. o. S.; Columbus 1983, Abb. S. 18, 19; Di



(Lit.:) Gennaro 1997, Abb. S. 176; Di Genova 1991, Abb. S. 143, Abb. 142; Finalborgo 1997, S. 10, Abb. S. 18/19, 19; Firenze 1984, Abb. S. 62; Japan 1994, Abb. S. 42; Milano 1974, Abb. Nr. 10, Abb. S. 102; Musella 1990, S. 96, 97, 288f; Quintavalle 1990, S. 139, 142, Abb. S. 82; Pomodoro 2007, S. 399, Abb. 87, 399; Paris 1959, Abb. o. S.; Rimini 1995, Abb. S. 70/71; Sondrio 1997, Abb. S. 61

Archivnr.: 35 [67]

57 RI 11

Orizzonte IV, 1957

Kupfer, Blei, Zinn; 67 x 107 x 6⁶ cm
Einzelstück
Privatbesitz Giobbio

Ausst.: 1957 Torino

Lit.: Pomodoro 2007, S. 400 + Abb.

Archivnr.: 36 [68]



⁶ Maße laut Pomodoro 2007 (2008 ergänzt)

57 RI 12

Orizzonte 1957 (VI), 1957

107 x 66 cm

1 Ex. Blei und Holz (= Originalmodell): zerstört

1 Ex. Bronze, Guss: Gi.BI.Esse, Verona (ca. 1973):
Parma, CSAC, Kat.-Nr.: 1848S, sign. & dat.

Ausst.: 1990/91 Parma

Lit.: Musella 1991, S. 96, 97, 283f; Parma 1990, Abb.
85; Pomodoro 2007, S. 42, 43, 401, Abb. S. 44,
401; Varese 1998, S. 13

Archivnr.: 37 [71]



57 RI 13

Orizzonte V, 1957

Blei auf Zement, 65 x 110 cm

Einzelstück

Privatbesitz Milano

Ausst.: 1957 Roma

Lit.: Libro 1974, Abb. S. 105; Musella 1991, S. 93,
274; Pomodoro 2007, S. 392 + Abb. (hier unter
dem Titel "La folla")

Archivnr.: 38 [41]



57 RI 14

Memoria vegetale, 1957

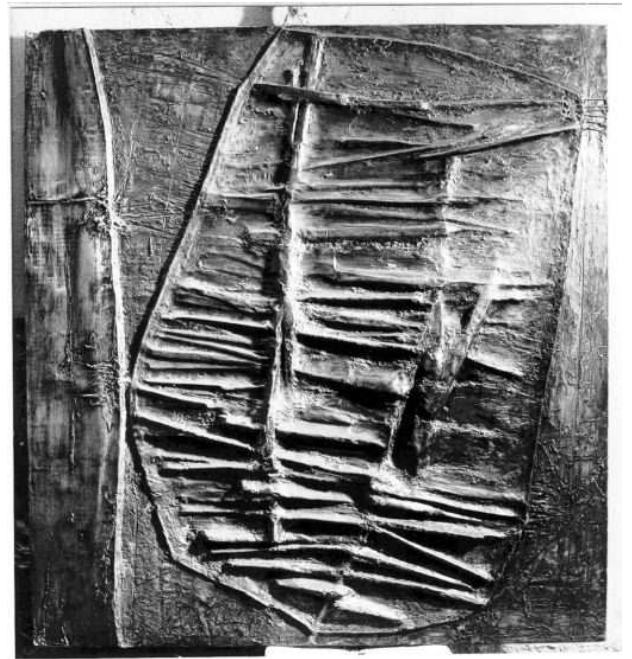
Blei, Kupfer, Zinn, Zink; ca. 120 x 110 cm⁷

Einzelstück

Privatbesitz Milano

Lit.: Musella 1991, S. 341; Pomodoro 2007, S. 390 +
Abb.

Archivnr.: 39 [35]



7 Da der heutige Besitzer nicht mehr zu kontaktieren war, wurden die Maße im Mai 1997 vom Künstler im erinnernden Vergleich zu anderen Werken aus der Zeit geschätzt: Es hat ähnliche Ausmaße wie *Lo stagno – omaggio a Kafka* (57 RI 16).

57 RI 15

Estensione vegetale n° 2, 1957

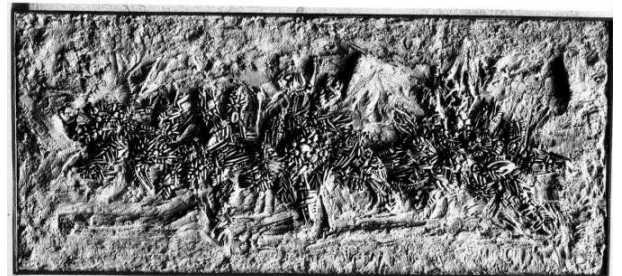
Blei in Zement, 57 x 131 cm

Einzelstück

Privatbesitz Bologna

Lit.: Pomodoro 2007, S. 388, Abb. 389

Archivnr.: 40 [29]



57 RI 16

Paesaggio, 1957

Silber auf Zement, 54 x 40 cm

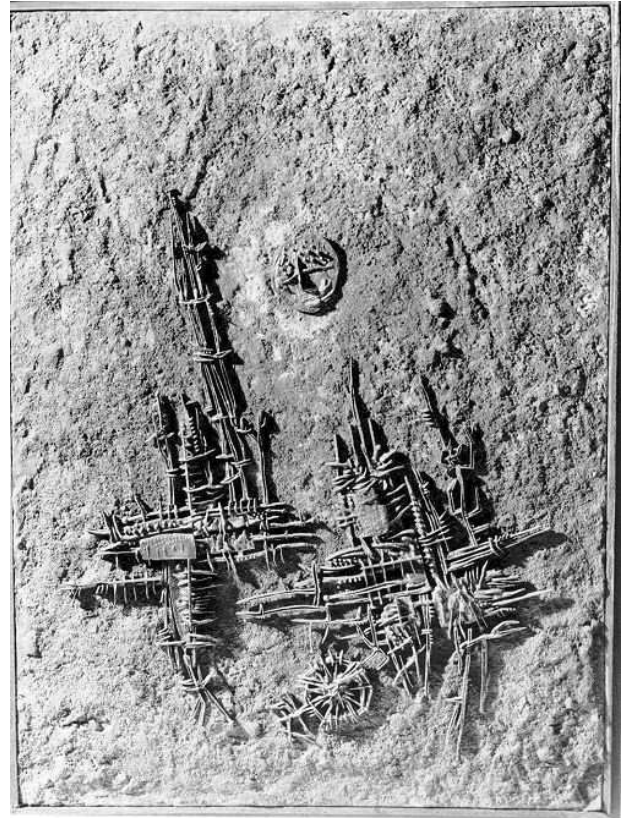
Einzelstück

Privatbesitz Milano

Ausst.: 1984 Firenze

Lit.: Firenze 1984, S. 58; Musella 1991, S. 90, 259;
Pomodoro 2007, S. 402, Abb. S. 403

Archivnr.: 41 [75]



57 RI 17

Paesaggio 6, 1957

Silber; 55 x 81,8 cm

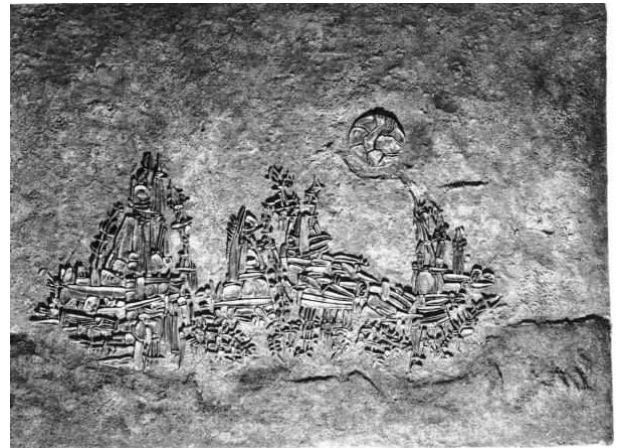
Einzelstück

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington
(DC) USA; Katalognr: 66.4089/S 36.40; bis
Mai 1963 World House Galleries, New York;
Joseph H. Hirshhorn, New York, 23.5.1963 -
17.5.66; Schenkung an das Hirshhorn Museum,
Washington; nicht eigenhändig sign., dat. &
betitelt

Ausst.: 1962 New York

Lit.: Pomodoro 2007, S. 402, Abb. S. 403

Archivnr.: 41a [76]



57 RI 18

L'impronta, 1957

Blei, Zement und Zinn, 130 x 80 cm
Einzelstück
Privatbesitz Antwerpen

Ausst: 1957 Buenos Aires, 1958 Bruxelles
Lit.: Pomodoro 2007, S. 392 + Abb.

Archivnr.: 42 [42]



57 RI 19

Il seme, 1957

Holz, Blei, Zement, Zinn und Kupfer; 117 x 47 cm
Einzelstück
CSAC, Parma (Kat.-Nr.:1838S)
Auf Retro sign., dat. & betit.

Ausst.: 1990/91 Parma
Lit.: De Gioia 33-1991, S. 37; Musella 1991, S. 96, 97;
Pomodoro 2007, S. 38, 39, 393, Abb. S. 39,
393; Quintavalle 1990, S. 58, 142, Abb. 76;
Scritti 2000, S. 179

Archivnr.: 43 [45]



57 RI 20

Presenza – interotta; 1957

Kupfer, Zinn und Blei, 120 x 110 cm

Einzelstück

Privatbesitz Belgien

Ausst.: 1959 Middelheim, 1963 Paris

Lit.: Musella 1991, S. 112, 342; Pomodoro 2007, S.
394 + Abb.; Ring des Arts 4-65, Abb. S. 32

Archivnr.: 44 [51]



57 RI 21

Una scelta, 1957

48 x 124 cm

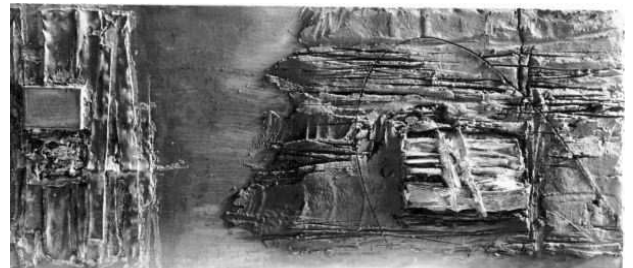
1 Ex. Blei, Zinn, Zement (= Originalmodell): Im Besitz
des Künstlers, sign., dat. & betitelt

2 Ex. Bronze: noch herzustellen

Ausst.: 1957 Torino (?)

Lit.: Goerres 5-6 1960, Abb. S. 21; Pomodoro 2007, S.
394, Abb. S. 395

Archivnr.: 45 [52]



57 RI 22

Tempo fermo, 1957

Zement, Blei und Zinn; 58 x 47 cm

Einzelstück

CSAC, Parma (Kat.-Nr. 1839S); Schenkung durch den Künstler; sign.

Ausst.: 1957 Roma, 1959 Paris, 1976 Roma, 1990/91 Parma

Lit.: De Gioia 33-1991, S. 38; Libro 1974, Abb. S. 7; Musella 1991, S. 94, 95, 277f; Pomodoro 2007, S. 44, 46, 47, 393, Abb. S. 46, 393; Quintavalle 1990, S. 58, 143, Abb. 98, Roma 1957, o. S. & Abb; Roma 1976, 2 Abb. (o. S.); Scritti 2000, S. 179; Villa 23-59, Abb. S. 13

Archivnr.: 46 [47]



57 RI 23

La tavola dell'agrimensore, 1957

59 x 42,5 cm

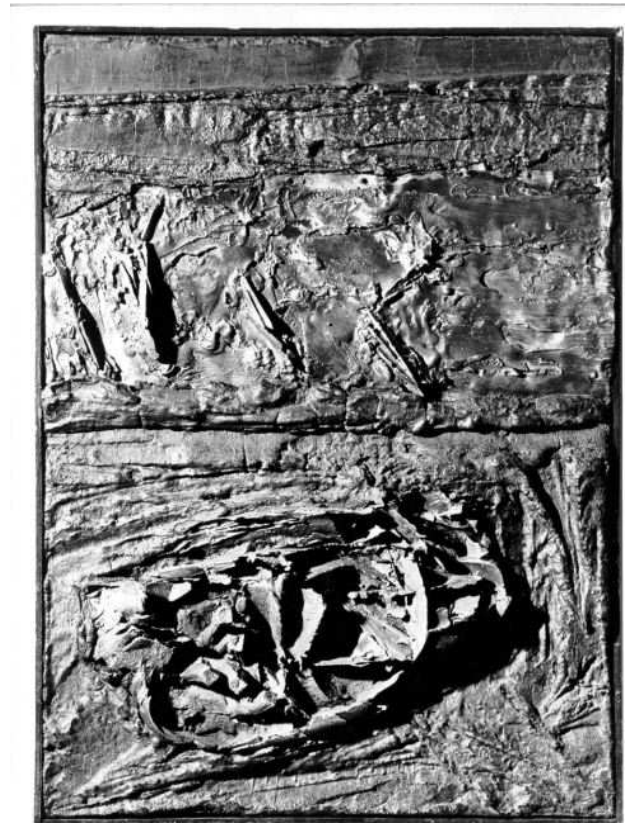
1 Ex. Blei, Zinn, Zement (= Originalmodell): CSAC, Parma (Kat.-Nr. 1861S), erworben aus Privatbesitz Buenos Aires; sign. dat., betitelt, auf Rückseite

3 Ex. Bronze: Galerieverkauf Portofino

Ausst.: 1957 Torino (?)

Lit.: Quintavalle 1990, S. 143; Abb. 101; Musella 1991, S. 96, 97, 285f, Pomodoro 2007, S. 404 + Abb.; Portofino 2002, Abb. S. 183, Venezia 1959, Abb. (o. S.) (nicht in Aust. anwesend)

Archivnr.: 47 [83]



57 RI 24

Tavola dell'agrimensore 1957; 1957

46 x 46 cm

1 Ex. Blei in Zement: CSAC, Parma (Kat. Nummer: 1837S), nicht num.

3 Ex. Bronze: 1/2 Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano; 2/2 in Besitz des Künstlers; 02 pa noch herzustellen

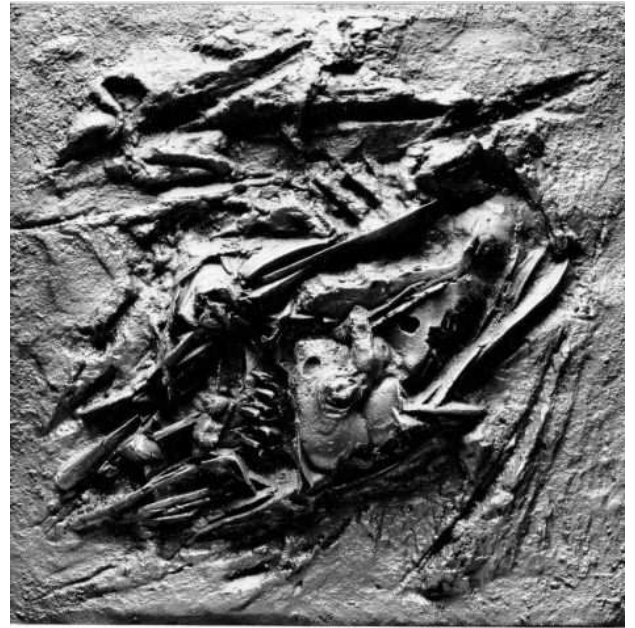
Titel bis 1993: *Bassorilievo*

Frühere Zusatzbezeichnung: *n° 1*

Ausst.: 1957 Roma (?), 1974 Milano, 1987 Malcesine, 1990/91 Parma, 1995 Rimini

Lit.: Malcesine 1987, Abb. Tafel 2; Milano 1974, Abb. Nr. 9; Musella 1991, S. 96, 97, 287; Pomodoro 2007, S. 38, 39, 46, 49, 404, Abb. S. 48, 404; Quintavalle 1990, S. 142, Abb. 73; Rimini 1995, Abb. S. 69

Archivnr.: 48 [84]



57 RI 25

Tavola dei segni 1957 (1); 1957

1 Ex. Blei, 42 x 50 cm (= Originalmodell): Privatbesitz Milano

3 Ex. Bronze, 43x 43cm⁸; Guss: Battaglia, Milano: 1/3 Privatsammlung New York (NY) USA, 2/3 Galerieverkauf San Francisco, 3/3 im Besitz des Künstlers

Titel bis 1996: *Tavola dei segni*

Ausst.: 1965 Roma, 1965 Humblebaek, 1974 Milano, 1983-85 Columbus, 1984 Firenze, 1984 Milano

Lit.: Columbus 1983, Abb. S. 17; Florenz 1984, Abb. S. 63, Libro 1974, Abb. Nr. 8, Hunter 1982, Abb. S. 35; Hunter 1995, Abb. S. 49; Milano 1974, Abb. S. 94; Milano 1984, Abb. S. 94; Musella 1991, S. 98, 302; Pomodoro 2007,



(Lit.:) S. 402f, Abb. S. 403

Archivnr.: 49 [77]

⁸ Die Diskrepanz zwischen den Maßen des Originalmodells und Bronzegüssen ist (wahrscheinlich) auf eine Kürzung des Bleigusses zurückzuführen.

57 RI 26

Tempo sospeso, 1957

Zement, Blei, Zinn; 60 x 47 cm

Einzelstück

CSAC, Parma (Kat.-Nr. 1840S), Schenkung durch den Künstler

Ausst.: 1957 Torino, 1958 Bruxelles, 1958 Paris, 1959 Paris, 1963 Paris (?), 1974 Besana, 1990/91 Parma

Lit.: Milano 1974, Abb. Nr. 11; Musella 1991, S. 94, 95, 279f, Pomodoro 2007, S. 44, 46, 47, 393, Abb. S. 46, 393; Quintavalle 1990, S. 58f, 143; Abb. 99; Scritti 2000, S. 179; Torino 1957, Abb. auf Rückseite

Archivnr.: 50 [46]



57 RI 27

Dentro la terra, 1957

Blei in Zement, 110 x 65 cm

Einzelstück

Privatbesitz Bruxelles

Ausst.: 1958 Bruxelles

Lit.: Pomodoro 2007, S. 392 + Abb.

Archivnr.: 51 [43]



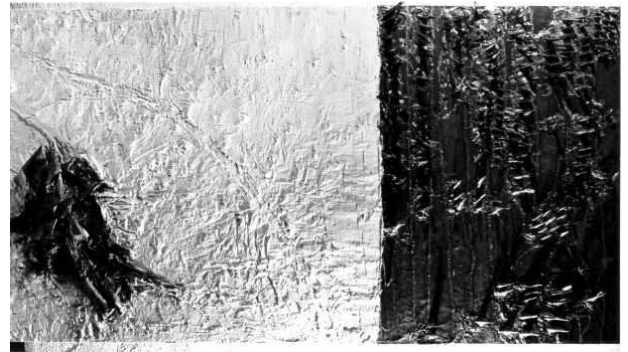
57 RI 28

Luogo di una scelta, 1957

Zement, Blei und Zinn, 30 x 215 cm
Einzelstück
In den 80er Jahren zerstört.

Lit.: Musella 1991, S. 94, 301

Archivnr.: 52



57 RI 29

Vuoto della memoria, 1957

Blei, Zinn, Zement; 89 x 37 cm
Einzelstück
CSAC, Parma (Kat.-Nr. 1841S)

Ausst.: 1957 Roma, 1958 Bruxelles, 1961 London,
1974 Milano, 1990/91 Parma

Lit.: Milano 1974, Abb. Nr. 13; London 1961, Abb.
Tafel 20; Musella 1991, S. 94, 95, 96, 298f;
Pomodoro 2007, S. 46, 49, 396, Abb. S. 49,
396; Quintavalle 1990, S. 58, 60, 143; Abb.
100; Scritti 2000, S. 179; Roma 1957, o. S.,

Archivnr.: 53 [57]



57 RI 30

La finestra, 1957

Holz, Blei, Zinn und Zement, 160 x 90 cm

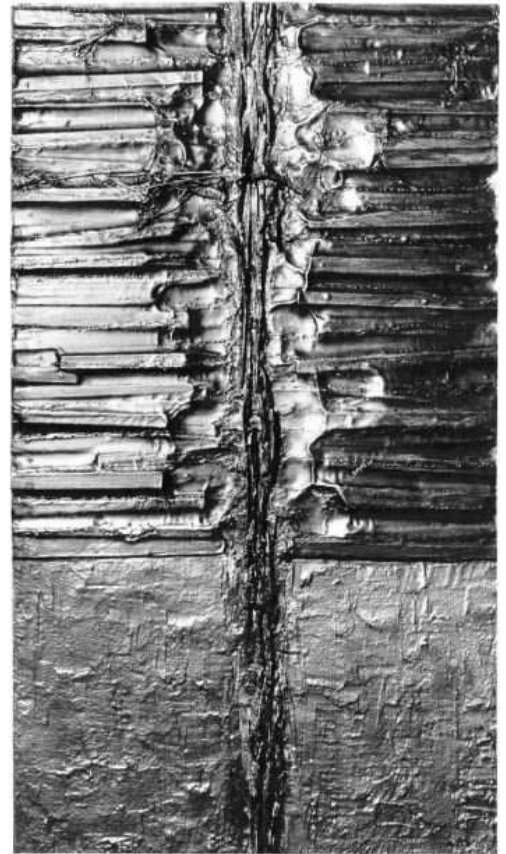
Einzelstück

CSAC (Kat.-Nr.: 1842S), aus Künstlerbesitz sign.

Ausst.: 1957 Roma, 1957 Torino, 1958 Köln, 1958
Bruxelles, 1959 Paris, 1974 Milano, 1990/91
Parma

Lit.: Ballo 1962, Abb. S. 26; De Gioia 33-1991, S. 38,
Milano 1974, Abb. Nr. 20, Musella 1991, S. 94,
95, 296f, Quintavalle 1990, S. 58, 141, 142,
Abb. 77; Pomodoro 2007, S. 40, 41, 396, Abb.
86, 396; Scritti 2000, S. 179

Archivnr.: 54 [56]



57 RI 31

Sortita, 1957

118 x 108 cm

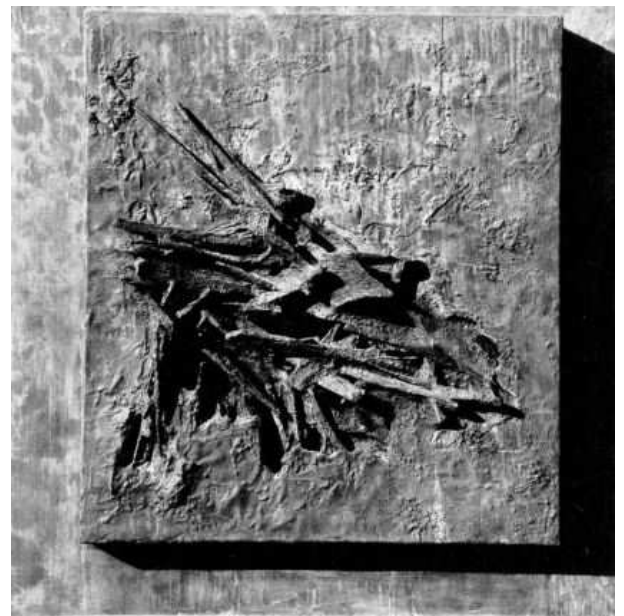
1 Ex. Blei und Holz (= Originalmodell): zerstört

1 Ex. Bronze: 1/1 CSAC, Parma (Kat.-Nr. 1847S),
direkt vom Künstler; sign.

Aust.: 1958 Bruxelles, 1958 Köln, 1960 Saint-Etienne,
1974 Milano 1990/91 Parma

Lit.: Libro 1974, Abb. S. 114, Milano 1974, Abb. S.
Nr. 7, Musella 1991, S. 96, 97, 291f, Pomodoro
2007, S. 393, Abb. 45, 393; Quintavalle 1990,
S. 142, Abb. 92; Saint Etienne 1960, Abb. Tafel
109

Das bis ca. 1973 ausgestellte Originalmodell ist deut-
lich kleiner als der spätere Bronzeguss: Erst bei
der Anfertigung des Bronzegusses wurde eine
Bronzeplatte fest in die Arbeit integriert⁹.



Archivnr.: 55 [44]

⁹ Abgesichert durch Fotos im Fotoarchiv und von der Ausstellung 1958 im Kunstverein Köln 1958

57 RI 32

Orizzonte 1957 (9), 1957

Blei, Zink, Zinn, Holz; 150 x 300 x ca. 26 cm

Einzelstück

Schiller Gymnasium, Köln

Keine erkennbare Signatur

Sehr schlechter Zustand: Im November 2002 mehrere großflächige Abrisse des Metalls bis auf das darunter liegende Holz, beschmiert (blauer Kreis Ø ca. 5 cm in obere rechte Mitte)



Ausst.: 1958 Köln

Lit.: Libro 1974, Abb. S. 115; Musella 1991, S. 273;

Pomodoro 2007, S. 402, Abb. 90/91, S. 402;

Schiller-Gymnasium o. J., Abb. o. S.; Trier 1-62, o. S. (Abb. S. 29)

Archivnr.: 56 [73]

57 RI 33

Tutto solo, 1957

Bei, Zinn und Zement; 160 x 90 cm

Einzelstück

Privatbesitz Milano

Ausst.: 1957 Torino

Lit.: Pomodoro 2007, S. 392 + Abb.

Archivnr.: 57 [40]



57 RI 34

Memoria di un colonizzatore, 1957

Blei, Zinn, Kupfer, Zement; 90 x 200 cm

Einzelstück

CSAC, Parma (Kat.-Nr.: 1849S)

Zweifache Sign. & Num. älteren und neuen Datums



Ausst.: 1957 Turino, 1990/91 Parma

Lit.: Ballo 1962, Abb, S. 26; Musella 1991, S. 96, 97,
290; Pomodoro 2007, S. 40, 43, 394, Abb. S.
41, 394; Quintavalle 1990, S. 142, Abb. 79

Archivnr.: 60 [51]

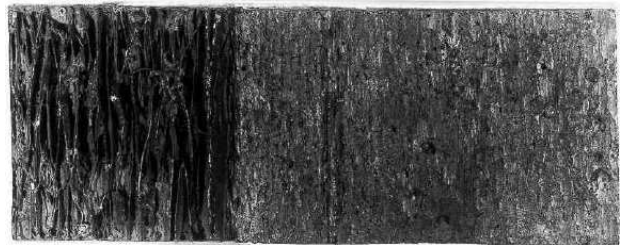
57 RI 35

Sul lato del cuore, 1957

Blei, 26 x 61 cm

Einzelstück

Bis Mai 1996 (Christie's Auktion, Milano): Slg. Leonardo Sinisgalli & Giorgia de Cousandier; seitdem Verbleib unbekannt: sign., dat. auf Retro



Ausst.: 1988 Macerata

Lit.: Macerata 1988, Abb. S. 66; Pomodoro 2007, S.
394 + Abb.

Archivnr.: 61a [50]

57 RI 36

Colloquio, 1957

Blei, Zinn, 125 x 55 cm

Einzelstück

Köln, Museum Ludwig (Inv.-nr.: ML-SK 5021); 1979
als Geschenk von Dr. Andreas und Lore Becker

Ausst.: 1957 Roma, 1958 Köln

Lit.: Libro 1974, Abb. S. 218 (rechts); Milano 1974,
Abb. Nr. 17; Musella 1991, S. 94, 300;
Museum Ludwig 1986, S. 210; Pomodoro
2007, S. 395 + Abb.

Archivnr.: 61 [55]

(Abb: Rheinisches Bildarchiv, Köln)



57 RI 37

Orizzonte 1957 (5); 1957

57 x 125 cm

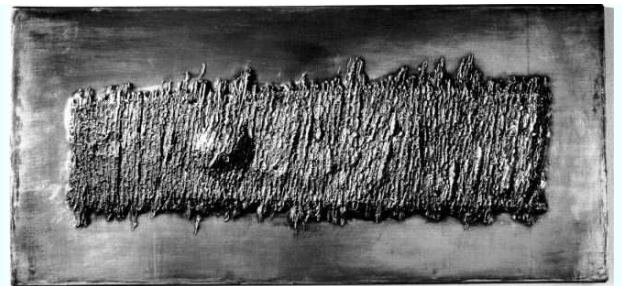
1 Ex. Blei, Zinn (= Originalmodell): Fondazione
Arnaldo Pomodoro, Milano, nicht num.

2 Ex. Bronze, Guss: Battaglia, Milano: 1/2 Parma,
CSAC (Kat.-Nr.: 1845S); 2/2 im Besitz des
Künstlers

Ausst.: 1963 Bruxelles, 1973 Bruxelles, 1974 Milano,
1990/91 Parma, 1995 Rimini

Lit.: Goerres 5/6 60, Abb. S. 21; Libro 1974, S. 101;
Milano 1974, Abb. S. 72; Musella 1991, S. 93,
269f; Quintavalle 1990, Abb. S. 83; Pomodoro
2007, S. 42, 43, 400, Abb. 88, 400; Rimini
1995, 7-15, Abb. S. 66/67

Archivnr.: 62 [69]



57 RI 38

Orizzonte 1957 (6); 1957

57 x 125 cm

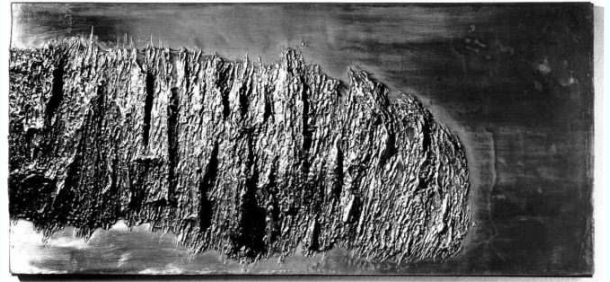
1 Ex. Blei, Zinn (= Originalmodell): im Besitz des Künstlers

3 Ex. Bronze, Guss: Battaglia, Milano: 1/2 Parma, CSAC (Kat.-Nr.: 1846S); 2/3 im Besitz des Künstlers

Ausst.: 1958 Bruxelles, 1958 Köln, 1974 Milano, 1990/91 Parma, 1995 Rimini

Lit.: Bruxelles 1958, Abb. o. S.; Libro 1974, Abb. 101, Tafel 81; Milano 1974, Abb. S. 103; Musella 1991, S. 93, 271f; Pomodoro 2007, S. 42, 43, 401, Abb. S. 43, 401; Quintavalle 1990, S. 142, Abb. S. 84; Rimini 1995, Abb. S. 65/65

Archivnr.: 63 [70]



57 RI 39

Cattedrale, 1957

103 x 37 cm

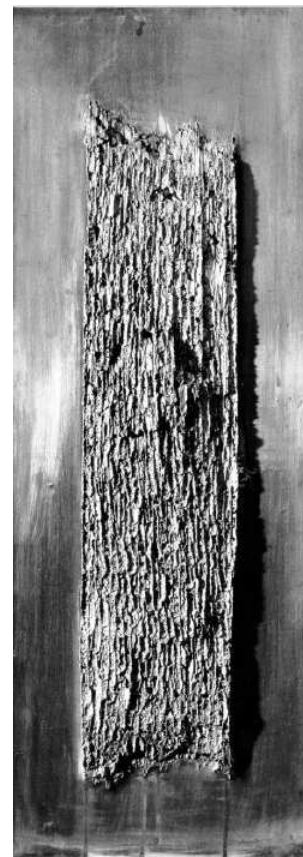
1 Ex. Blei, Zinn, 03pa (= Originalmodell): Privatbesitz Milano

3 Ex. Bronze, Guss 1991: 1/3 Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano; 2/3 Privatbesitz Milano (seit Mai 1991); 3/3 im Besitz des Künstlers

Aust.: 1957 Roma (?), 1971 Bari, 1974 Milano, 1995 Rimini

Lit.: Bari 1971, Abb. S. 75, Milano 1974, Abb. S. 17; Musella 1991, S. 93, 94, 276, Pomodoro 2007, S. 391 + Abb.; Rimini 1995, Abb. S. 63

Archivnr.: 64 [39]



57 RI 40

Studio 1, 1957

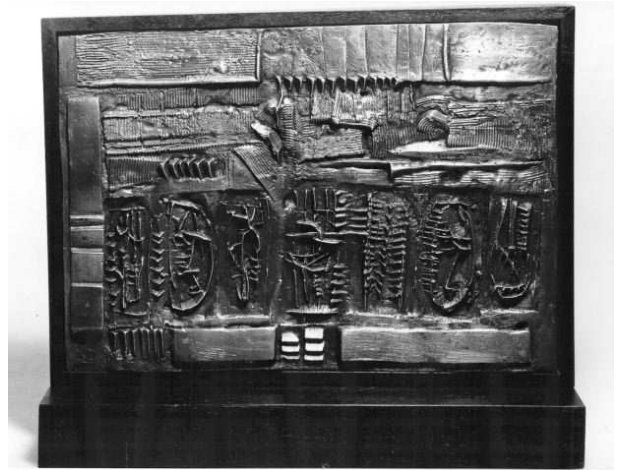
Bronze, 25 x 36 cm (nur Guss)

1/2 Privatbesitz Milano sign., num. & dat.; 2/2 Privatbesitz San Francisco (CA) USA; 02pa Privatbesitz Milano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 397 + Abb.

Vom Typus her wäre auch der Titel „Tavola dei segni“ berechtigt.

Archivnr.: 65 [60]



57 RI 41

Tavola dei segni, 1957

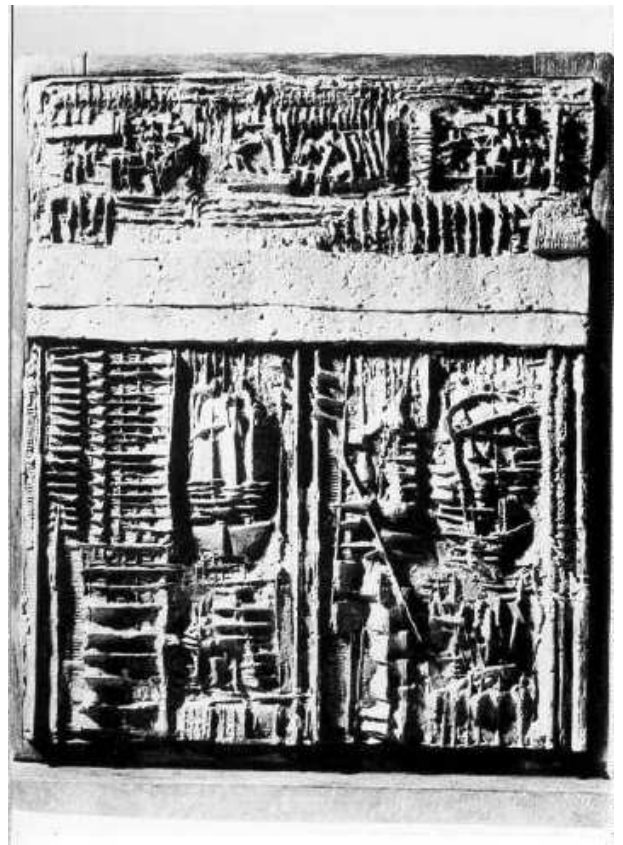
Blei auf Holzunterlage, 40 x 32 cm
Privatsammlung Padova (?)

Ausst.: 1970 Hannover, 1970 Florenz, 1971 Milano

Lit.: Hannover 1970, Abb. S. 209 (als „Buch der Zeichen“); Firenze 1970, o. S.; Pomodoro 2007, S. 403 + Abb.

Quelle: Alle Informationen sind dem Ausst.-Kat. Hannover 1970 entnommen

Archivnr.: 65a [80]



(Abb.: Hannover 1970)

57 RI 42

Il muro, 1957

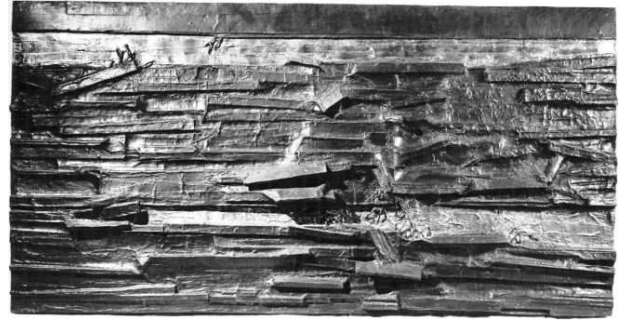
Kupfer, Blei, Zement, Holz; 151 x 297,5 cm

Originalmodell: seit 2002 Bankbesitz Milano aus Privatbesitz Milano

1 Ex. Bronze, Guss: Gi.Bi.Esse, Verona, 1973: 1/1
CSAC, Parma, Katalognr. 1843S, sign. & dat.

Ausst.: 1959 Paris, 1959-60 Venezia, 1964 Torino,
1974 Milano, 1990/91 Parma, 1995 Milano

Lit.: Ballo 1962, Abb. S. 42; Ballo 1964, S. 282f, Abb.
Nr. 364; Ballo 1984, S. 24, 25, 26, Abb. S. 91;
Carlucci 10-11 1958, S. 8-9, Abb. S. 9; Civiltà
1-2 1958, Umschlagbild (hier der erste, später
überarbeiteter Zustand); Colpo 1988, S. 46, 98;
Hunter 1982, S. 48, Abb. S. 24/25; Hunter
1995, S. 36, Abb. S. 26/27; Libro 1974, Abb. S.
112/113; Milano 1974, Abb. Nr. 21; Milano
1995, S. 286, Abb. S. 284, Musella 1991, S. 94,
282; Pomodoro 2007, S. 396, Abb. 84/85, 396;



(Lit.: Quintavalle 1990, S. 140, 142, Abb. 75;
Scritti 2000, S. 125f, Abb. S. 126, 179;
Torino 1964, o. S. + Abb.; Venezia
1959, Abb. (o. S.);

Archivnr.: 66 [58]

57 RI 43

Luogo di mezzanotte, 1957

Blei, Kupfer, Holz; 105 x 200 x 11 cm (seit Apr. 1995
mit Rahmen: 108 x 203 cm)

Einzelstück

Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano

Auf Rückseite mit Pinsel: Sign., dat., betitelt, mit Wid-
mung: „Omaggio a Kierkegaard“

Im April 1995 wurde das Werke vom Künstler restau-
riert und leicht modifiziert

Ausst.: 1957 Torino, 1958 Köln, 1958 Bruxelles, 1961
Liège, 1963 Paris, 1997 Sondrio, 1998 Ancona
II

Lit.: Ancona 1998, Abb. 191; Bruxelles 1958, Abb. S.
3 ; Musella 1991, S. 94; Pomodoro 2007, S.
397 + Abb.; Scritti 2000, Abb. S. 308/309;
Sondrio 1997, Abb. S. 63; Torino 1957, o. S.,
& Abb.



Archivnr.: 67 [58]

57 RI 44

Tavola dei segni 1957 (2), 1957

1 Ex. versilbertes Blei, Holz, 34 x 51 x 5,5 cm: Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano; (Rückwerbung des Künstlers aus Privatbesitz Roma 1991)

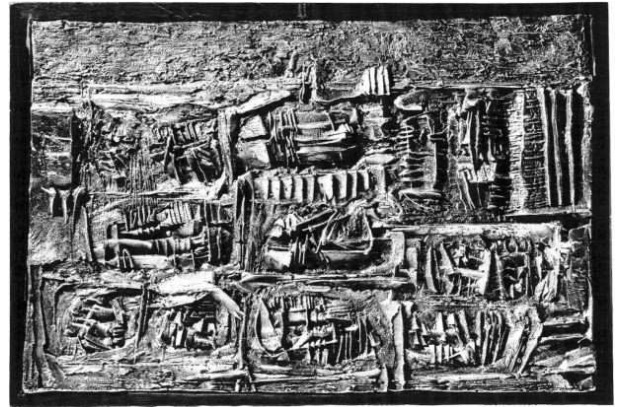
3 Ex. Bronze, 31 x 48 cm; Guss: Battaglia, Milano 1991: 1/3 im Besitz des Künstlers; 2/3 Galerieverkauf Roma, seit Nov. 1996 Verbleib unbekannt; 3/3 Galerieverkauf Roma

Früherer Titel: *La tavola dei segni*

Ausst.: 1995 Rimini

Lit.: Pomodoro 2007, S. 403, Abb. 89, 403; Scritti 2000, Abb. S. 310; Valencia 2002, Abb. S. 6

Archivnr.: 67a [78]



57 RI 45

Bassorilievo, 1957

41 x 31 cm

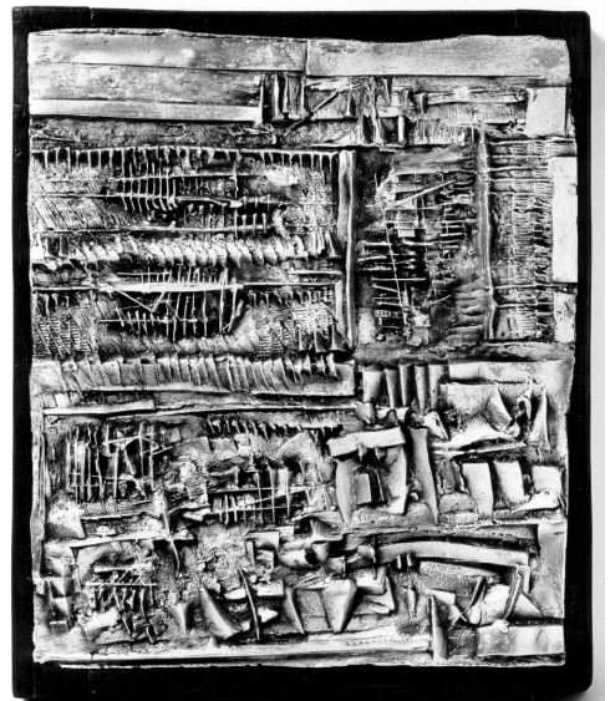
1 Ex. Blei (= Originalmodell): Storm King Art Center, Mountainville (NY) USA, sign. & betitelt

3 Ex. Bronze: 1/3 Storm King Art Center, Mountainville (NY) USA, sign., num. & dat.; 2/3, 3/3, 03pa Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 397 + Abb.

Es wäre auch der Titel *Tavole dei segni* denkbar.

Archivnr.: 68a [62]



57 RI 46

Bassorilievo, 1957

Nickel auf Stahlblech, 21 x 49,5 cm

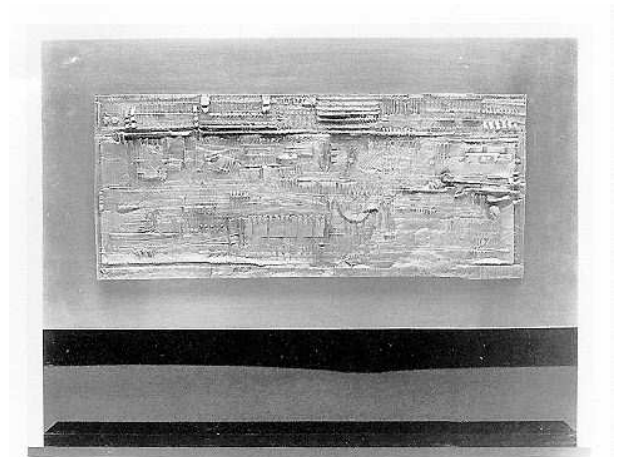
Einzelstück

Privatbesitz New York (NY) USA; 1992 aus Privatbesitz Sausalito (CA) USA; durch Kunsthandel in San Francisco (CA) USA, erworben, sign. & dat.

Die ursprüngliche Widmung an den Vorbesitzer wurde Anfang der neunziger Jahre in der Werkstatt des Künstlers wieder entfernt.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 398 + Abb.

Archivnr.: 69b [63]



57 RI 47

Tavola dei segni 1957 (3), 1957

1 Ex. Blei auf Holzunterlage (mit Rahmung) 36 x 39 x 6,5 cm (= Originalmodell): Verbleib unbekannt (Dez. 1998 aus Privatbesitz Milano versteigert), sign., dat. & betit.

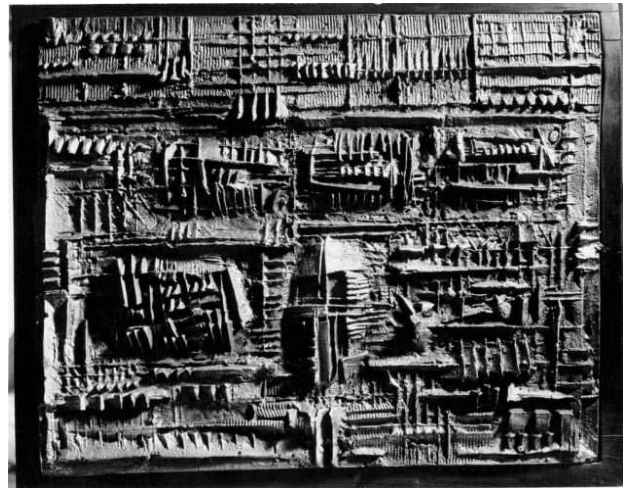
3 Ex. Bronze: 40 x 47 x 6 cm (mit Holzrahmung: 40 x 47 x 14,5 cm): 1/2 Galeriebesitz Milano (1995), über Auktion aus Privatbesitz Milano, sign., num. & dat.; 2/2 Privatbesitz Milano, 02pa Privatbesitz Roma (seit Nov. 2001 aus Kunsthandel)

Titel bis 1996: *Tavola dei segni 4*

Ausst.: Roma 1978 (?)

Lit.: Selearde 48-1960, Abb. 54; Pomodoro 2007, S. 403 + Abb; Scritti 2000, Abb. S. 76

Archivnr.: 99 [79]



57 RI 48

Studio per Orizzonte, 1957

Silber auf Stahlhalterung, 13 x 17,5 x 5 cm (nur Guss:
7 x 12)

1/2 Privatbesitz Italien, 2/2 Galerieverkauf Milano, 2pa
im Besitz des Künstlers, sign. & num.; pa
CSAC, Parma (Kat.-Nr: 1862S)

1 Ex. Blei (= Originalmodell): zerstört

Ausst.: 1989 Novara, 1990/91 Parma

Lit.: Pomodoro 2007, S. 44, 45, 398, Abb. 398; Musella 1991, S.
92, 264f; Quintavalle 1990, S. 142, Abb. 90

Archivnr.: 35a [65]



57 RI 49

Studio per Orizzonte, 1957

Silber auf Stahlhalterung, 15,3 x 18,4 x 5 cm (nur
Guss: 9 x 13 cm)

1/2 Privatbesitz Milano seit Okt. 1996, aus Privatbesitz Milano,
auf Sockel sign. & num.; 2/2 Galerie-verkauf Milano; 0/2
pa im Besitz des Künstlers; pa CSAC, Parma (Kat.-Nr:
1863S)

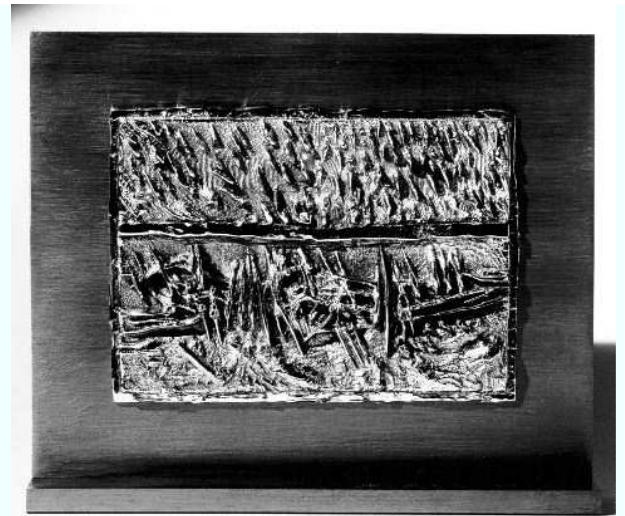
1 Ex. Blei (= Originalmodell): zerstört

Ausst.: 1989 Novara, 1990/91 Parma

Lit.: Musella 1991, S. 92, 266f; Pomodoro 2007, S. 44, 45, 398,
Abb. 398; Quintavalle 1990, S. 142, Abb. 91

Diese Studie wäre ebenfalls als Entwurf einer *Tavola
dell'agrimensore* denkbar.

Archivnr.: 35b [64]



57-58 RI 1

Apparizione n° 1, 1957-58

Kupfer, Blei, Zinn, 143 x 207,5 cm

Einzelstück

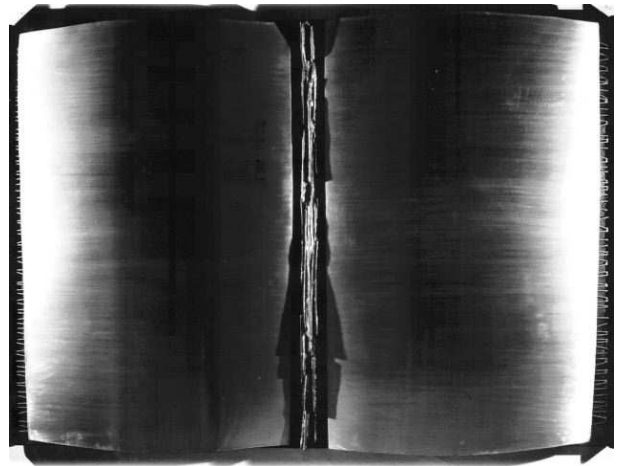
CSAC, Parma (Kat.-Nr. 1850S)

Signiert

Ausst.: 1959 Bruxelles, 1959 Paris, 1963 Paris,
1990/91 Parma

Lit.: Ballo 1962, Abb. S. 26; De Gioia 33-1991, S. 38;
Milano 1974, Abb. Nr. 22; Musella 1990, S.
103, 106, 112, 113, 114, 115, 347f; Pomodoro
2007, S. 50, 51, 405, Abb. 92, 405; Quintavalle
1990, S. 60, 144, Abb. 118; Rotzler 2-66, S. 83

Archivnr.: 68 [86]



57-58 RI 2

Apparizione n° 2, 1957-58

Kupfer, Blei, Zinn, 70 x 100 cm

Einzelstück

Privatbesitz Bruxelles

Ausst.: 1959 Paris

Lit.: Braga Nalbone 3-63, Abb. S. 27, Goerres 5-6
1960, Abb. S. 17, Mack-Piene o. J., Abb. o. S.,
Pomodoro 2007, S. 406 + Abb.; Rotzler 2-66,
S. 83

Archivnr.: 69 [87]



57-58 RI 3

Tavola dell'agrimensore, 1957-1958

Blei, Zinn, Eisen, 57 x 42 cm

Einzelstück

Privatbesitz Köln

Zusatzbezeichnung: *bozzetto*

Lit.: Pomodoro 2007, S. 405, Abb. S. 404

Archivnr.: 69a [85]



58 RI 1

Lastra in ottone, 1958

Messing, 36 x 32 cm

Einzelstück

Privatbesitz Pesaro

Lit.: Pomodoro 2007, S. 412 + Abb.

Nach Vorlage dieses Reliefs ist eine Graphik mit dem
Titel *Tavola dei segni* entstanden (GR 1).

Archivnr.: 70a [102]



58 RI 2

Lastra in ottone, 1958

Messing, 36 x 32 cm

Einzelstück

Privatbesitz Pesaro

Lit.: Pomodoro 2007, S. 412 + Abb.

Nach Vorlage dieses Reliefs ist eine Graphik mit dem
Titel *Tavola dei segni* entstanden (GR 2).

Archivnr.: 70b [103]



58 RI 3

Distacco, 1958

Holz, Zink, Blei, Zinn; 124,5 x 57 cm

Einzelstück

CSAC, Parma (Kat.-Nr. 1851S)

Signiert

Ausst.: 1957 Roma, 1957 Torino, 1958 Köln, 1959
Paris, 1963 Bruxelles, 1963 Paris, 1990/91
Parma

Lit.: Musella 1991, S. 109, 334; Pomodoro 2007, S.
50, 51, 410, Abb. S. 410; Quintavalle 1990, S.
143, Abb. 112

Archivnr.: 72 [98]



58 RI 4

La farfalla nel tempo n° 1, 1958

Verbleites Eisenblech, Zink, Blei, Zinn; 250,5 x 291cm
Einzelstück

CSAC, Parma (Kat.-Nr. 1858S); sign., dat., Schenkung
des Künstlers

Ausst.: 1960 Dallas, 1974 Milano, 1990/91 Parma

Lit.: Askew, Rual 30.10.1960, o. S; Beltrame 8-74 - S.
23; De Gioia 33-1991 - S. 38; Hunter 1982,
Abb. S. 43; Libro 1974, Abb. S. 111; Milano
1974, Abb. Nr. 29; Musella 1991, S. 106, 112,
113, 346; Pomodoro 2007, S. 49, 50, 406, Abb.
93, 406; Quintavalle 1990, S. 60, 143, Abb. 110



Archivnr.: 73 [88]

58 RI 5

La farfalla del tempo n° 2, 1958

Verbleites Eisenblech, Zink, Blei; 200 x 250 cm
Einzelstück
Privatbesitz Roma

Ausst.: 1958 Spoleto, 1959 Paris, 1959 Paris II

Lit.: Pomodoro 2007, S. 407 + Abb.

Archivnr.: 74 [89]



58 RI 6

L'inizio del tempo, 1958

Verbleites Eisenblech, Zink, Blei, Zinn; 248 x 289,5
cm

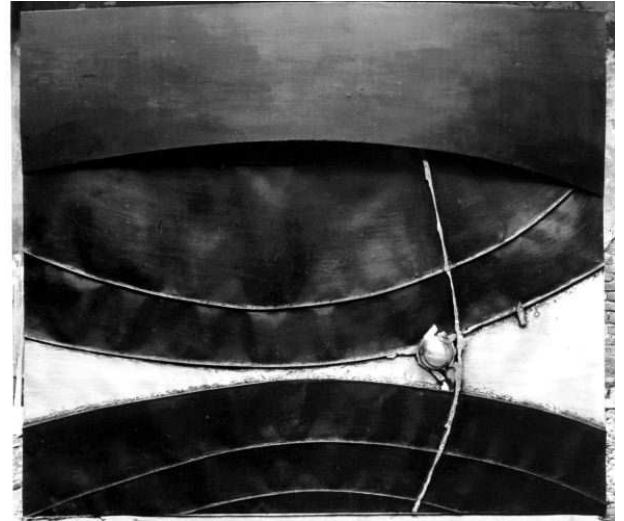
Einzelstück

CSAC, Parma (Kat.-Nr. 1859S), sign., Schenkung des
Künstlers

Ausst.: 1959 Paris, 1960 Dallas, 1974 Milano, 1990/91
Parma

Lit.: Askew 30.10.60, o. S., Ballo 1962, Abb. S. 26;
Beltrame 8-74, S. 23; Libro 1974; Hunter 1982,
Abb. S. 43 (Nr. 27); Hunter 1995, Abb. S. 48;
Milano 1974, Abb. Nr. 28; Musella 1991, S.
103, 112, 113, 344f, Pomodoro 2007, S. 49, 50,
407, Abb. S. 50, 94, 407; Quintavalle 1990, S.
46, 143, Abb. 111

Archivnr.: 75 [90]



58 RI 7

L'inizio del tempo II; 1958

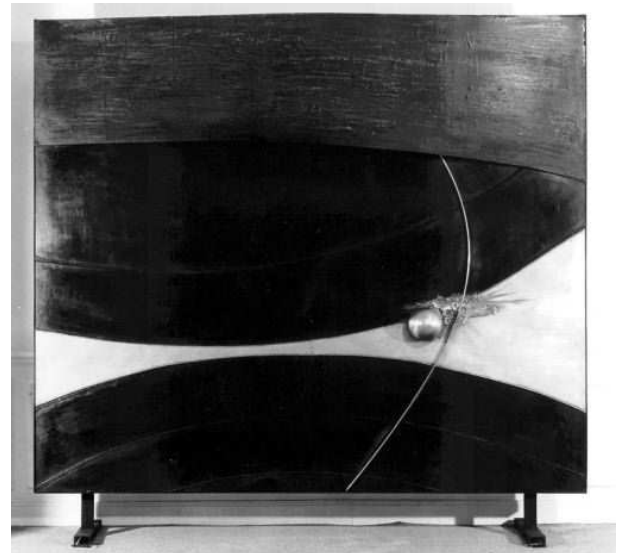
Blei, Zink, Zinn, Kupfer (Kugel) (seitliche Abdeckung
aus Eisen); ca. 230 x 270 x 17,5cm

Einzelstück

Privatbesitz Köln; z. Zt. als Leihgabe im Schiller-
Gymnasium, Köln (Treppenhaus, Aufgang zur
Volkssternwarte); aus dem Besitz des Künstlers

Keine erkennbare Signatur

Schlechter Zustand: Kugel beschädigt (großflächige
Delle und eine Perforation), mittleres Blei-
segment großflächig mit Sgrafitti verunstaltet.



Lit.: Pomodoro 2007, S. 407 + Abb.

Archivnr.: 76 [91]

58 RI 8

Nascita di Venere, 1958

124 x 57 cm

1 Ex. Zink, Zinn, Blei, Holz (= Originalmodell): ca. 1973 zerstört

1 Ex. Bronze, Guss: Gi.Bi.Esse, Verona, ca. 1973: CSAC, Parma (Kat.-Nr. 1856S), sign., dat.

Ausst.: 1958 Milano, 1959 Paris, 1963 Paris, 1964 Turino, 1968 Bruxelles, 1974 Milano, 1990/91 Parma

Lit.: Milano 1974, Abb. Nr. 23; Musella 1991, S. 109, 331f; Pomodoro 2007, S. 50, 51, 410, Abb. S. 410; Quintavalle 1990, S. 143, Abb. 115

Archivnr.: 77 [96]



58 RI 9

In attesa, 1958

Holz, Blei, Zink, Zinn; 210 x 80 cm

Einzelstück

CSAC, Parma (Kat.-Nr. 1855S); sign.

Titel auch: *Attesa*

Ausst.: 1958 Milano, 1990/91 Parma

Lit.: Musella 1991, S. 109, 333; Pomodoro 2007, S. 50, 51, 410, Abb. S. 411; Quintavalle 1990, S. 143, Abb. 113

Archivnr.: 78 [97]



58 RI 10

Tavola dell'agrimensore 1958 (2); 1958

206,5 x 130 cm

1 Ex.: Blei, Zink, Kupfer, Messing, Zinn (= Originalmodell); CSAC, Parma (Kat.-Nr. 1853S), zwischenzeitlich Privatbesitz Milano, sign.

1 Ex.: Bronze, Guss: Battaglia, Milano: 1/1 Wadsworth Atheneum, Hartford (CT) USA, seit 1960; sign.

Titel bis 1996: *Tavola dell'agrimensore*

Ausst.: 1959-60 Venezia, 1959-60 Alexandria, 1960 Paris, 1974 Milano, 1990/91 Parma

Lit.: Ballo 1962, Abb. S. 39; Braga Nalbone 3-63, Abb. S. 28; Columbus 1983, Abb. S. 61; Dorfler 5-6 59, Abb. S. 68; Goerres 5-6 1960, Abb. S. 20; Libro 1974, Abb. S. 113; Milano 1974, Abb. Nr. 24; Musella 1991, S. 107, 326f; Pomodoro 2007, S. 48, 49, 411, Abb. S. 47, 411; Quintavalle 1990, S. 140, 143, Abb. 102; Trier 1960, S. 53, Abb. Nr. 177

Archivnr.: 82 [100]





58 RI 11

Tavola dell'agrimensore 1958 (1); 1958

78 x 58 cm

1 Ex. Blei, Zink, Zinn (= Originalmodell): Privatbesitz; aus Privatbesitz Milano

4 Ex. Bronze: 1/3 Parma, CSAC, Parma (Kat.-Nr. 1852S); 2/3 im Besitz des Künstlers, sign.;
3/3 Privatbesitz Milano; 03 pa Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano

Titel bis 1996: *Tavola dell'agrimensore*

Ausst.: 1971 Bari, 1974 Milano, 1977 Paris, 1983-85 Columbus, 1984 Firenze, 1990 Parma,
1992 Mantova, 1993 Japan, 1995 Rimini, 1996 Cantù

Lit.: Ballo 1962, Abb. S. 37; Bari 1971, Abb. S. 48, 75 ; Columbus 1983, Abb. S. 16; De
Gioia 33-1991, Abb. S. 37; Firenze 1984, Abb. S. 63; Hunter 1982, Abb. S. 41; Hunter
1995, S. 36, Abb. S. 45; Japan 1993, Abb. S. 43; Libro 1974, Abb. S. 9, Mantova
1992, S. 36, Abb. S. 45; Abb. S. 113; Marsala 1997, Abb. S. 12; Musella 1991, S. 107,
324f; Paris 1977, Abb. S. 32 (o. S.); Pomodoro 2007, S. 48, 49, 411, Abb. 96, 411;
Quintavalle 1990, S. 140, 141, 143; Abb. 103; Rimini 1995, S. 9, Abb. S. 57; Varese
1998, Abb. S. 25; Venezia 1959 o. S.

Archivnr.: 83 [99]

58 RI 12

Tavola dell'agrimensore 1958 (3); 1958

Blei und Zinn, 55 x 45 cm

Einzelstück

Privatbesitz Buenos Aires, Argentinien

Titel bis 1996: *Tavola dell'agrimensore*

Lit.: Pomodoro 2007, S. 412 + Abb.

Archivnr.: 84 [101]



58 RI 13

L'impronta, 1958

Zement, Blei; 22 x 54 cm

Einzelstück

Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasilien

Ausst.: 1957 Buenos Aires

Lit.: Libro 1974, Abb. S. 103; Musella 1991, S. 110,
340, Pomodoro 2007, S. 409 + Abb.

Archivnr.: 85 [95]



58 RI 14

Orizzonte 1958 (1), 1958

90 x 200 x 29 cm

1 Ex. (= Originalmodell): Blei, Zinn, Holz; Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano; sign. & dat.

3 Ex., Guss Gi.Bi.Esse, Verona, ca. 1973: 1/2, 02pa
Verbleib unbekannt; 2/2 CSAC, Nr. 1857S,
sign., num. & dat.

Ausst.: 1958 Milano II, 1958 Köln, 1958 Bruxelles,
1958 Milano, 1958 Charleroi, 1959 Bruxelles,
1959 Paris, 1959 Middelheim, 1963 Paris, 1974
Paris, 1990/91 Parma, 1995 Milano

Lit.: Ballo 1962, Abb. S. 26; Hunter 1982, Abb. S. 42;
Libro 1974, Abb. S. 107; Milano 1958, Abb. o.
S.; Milano 1995, S. 286, Abb. S. 286; Musella
1991, S. 106, 109, 335f; Pomodoro 2007, S. 50,
51, 408, Abb. S. 408; Quintavalle 1990, S.
143f, Abb. 116; Scritti 2000, S. 179, Abb. S.
312/313

Archivnr.: 86 [92]



58 RI 15

Orizzonte XI, 1958

Blei, Holz und Zement, 54 x 112 cm

Einzelstück

Im Besitz des Künstlers

Erhaltungszustand: 1996 schlecht: abgeplatzte
Bleisubstanz, mehrere Schrammen im
Mittelteil.

Ausst.: 1958 Milano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 408 + Abb.

Archivnr.: 87 [93]



58 RI 16

Tavola dei segni 1958 (1); 1958

47,5 x 38 cm; mit Rahmung: 58 x 49 x 5,5 cm

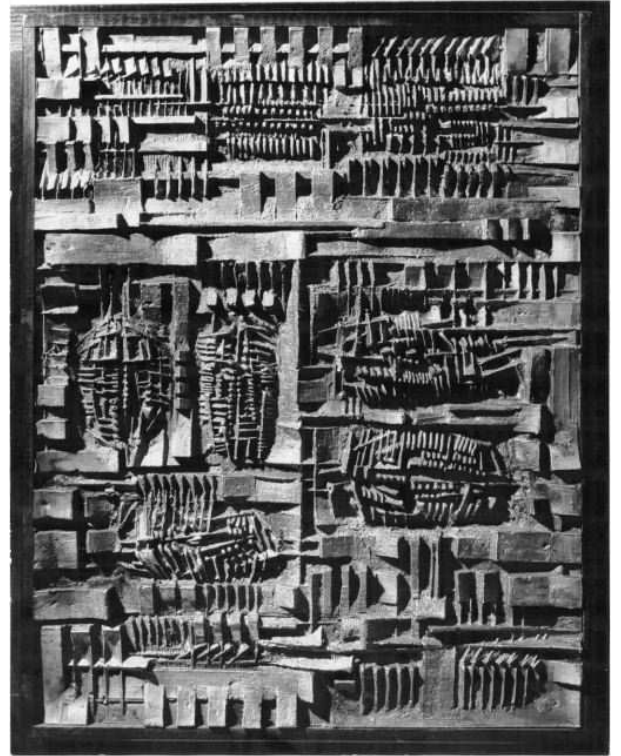
1 Ex. Blei (= Originalmodell): Privatbesitz Roma

3 Ex. Bronze: 1) Privatbesitz Roma, 2) Privatbesitz
Roma, 3) Privatbesitz Saint Louis (MO) USA

Titel vor 1996: *Tavola dei segni (Bozzetto)*, oder auch:
Tavola dei segni 2

Lit.: Pomodoro 2007, S. 413, Abb. S. 412

Archivnr.: 88 [106]



58 RI 17

Tavola dei segni 1958 (2); 1958

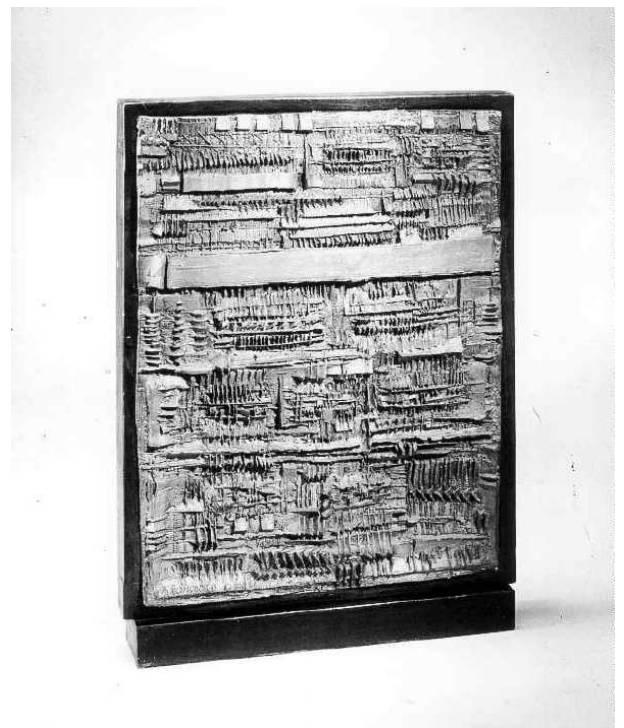
1 Ex. Blei (= Originalmodell), 48 x 37 cm: im Besitz
des Künstlers, 1996 aus Kunsthandel zurück-
erworben. sign. & dat.

4 Ex. Bronze; 49,5 x 39,5 x 6 cm, Guss: De Andreis,
Quinto Stampi: 1/3, im Besitz des Künstlers;
2/3 Privatbesitz; 3/3 Galeriebesitz Milano 1997;
03pa Privatbesitz seit Mai 2000

Alle Bronzeexemplare sign., num., dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 413, Abb. S. 412

Archivnr.: 88a [107]



58 RI 18

Bozzetto, 1958

Bronze, 51 x 42 cm (mit Stahlrahmung)

1/2 Privatbesitz Milano, 2/2 Privatbesitz Milano, 02pa
Privatbesitz

Lit.: Pomodoro 2007, S. 414 + Abb.

Archivnr.: 89 [109]



58 RI 19

Bassorilievo, 1958

Silber; 8,5 x 12 cm

4 Ex.: Verbleib unbekannt

1 Ex.: pa: sign., num. & dat.

Ausst.: 1965 Köln (?)

Lit.: 1965 Köln, o. S.; Pomodoro 2007, S. 416 + Abb.

Archivnr.: 90 [113]



58 RI 20

Erano tanti, 1958

Holz, Blei, Zinn; ca. 57 x 125 cm¹⁰

Einzelstück

Privatsammlung Pittsburgh (PA) USA, sign. & dat.

Ausst.: 1958 Pittsburgh

Lit.: Musella 1991, S. 104, 109, 337. Pomodoro 2007,
S. 409 + Abb.

Archivnr.: 91 [94]

¹⁰ Da der heutige Besitzer nicht mehr zu kontaktieren war, wurden die Maße im Mai 1997 vom Künstler im erinnernden Vergleich zu anderen Werken aus der Zeit geschätzt: Es hat ähnliche Ausmaße wie *Orizzonte 1957 (5)* (57 RI 44)



58-59 RI 1

Bassorilievo, 1958-59

Bronze, 30 x 160 cm

Einzelstück

Seit ca. 1992 Firmenbesitz Milano aus Privatbesitz;
2000 gereinigt, sign. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 415 + Abb.

Dieses Relief wurde ursprünglich als Kopfteil eines
Bettes konzipiert.

Archivnr.: 84a [115]



58-59 RI 2

Altro orizzonte, 1958-59

139 x 227 x ca 8 cm

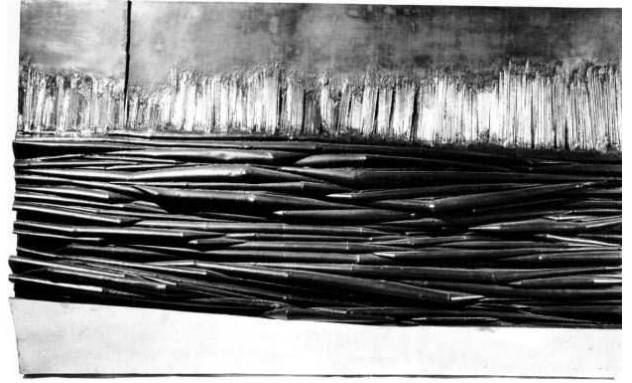
1 Ex. Bronze: 1/1 CSAC, Parma (Kat.-Nr. 1854S),
sign., Schenkung des Künstlers

1 Ex. Zink, Eisen, Kupfer, Messing (= Original-
modell): zerstört

Ausst.: 1959-60 Alexandria; 1990 Parma

Lit. : Alexandria 1959, Abb.(o. S.); Goerres 5-6 1960,
Abb. S. 23; Libro 1974, Abb. S. 112; Musella
1991, S. 108, 328f; Paris 1960, Abb. Tafel 27,
Pomodoro 2007, S. 50, 51, S. 416, Abb. S. 417;
Quintavalle 1990, S. 60, 144, Abb. 117

Archivnr.: 92 [116]



58-59 RI 3

Tavola dei segni 1958/59; 1958/1959

36 x 42 cm

1 Ex. Blei (= Originalmodell): CSAC, Parma (Kat.-Nr.
1860S); sign., dat., num.

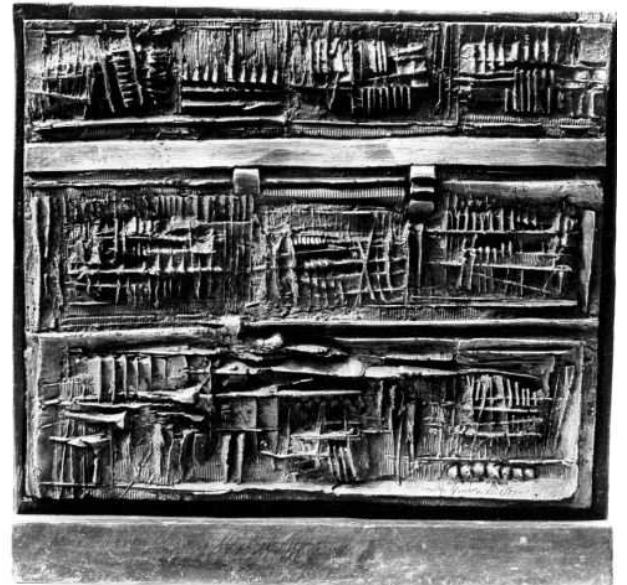
3 Ex. Bronze: 1) Verbleib unbekannt, 2) Privatbesitz
Milano, sign., num. & dat., Okt. 1998 gerei-
nigt, mit Holzrahmung; 3) Verbleib und Status
unbekannt

Titel vor 1996: *Tavola dei segni*

Ausst.: 1965 New York, 1965 Roma, 1965 La Chaux-
de-Fonds, 1966 Bari, 1990/91 Parma

Lit. : Bari 1966, Abb. S. 78; Roma 1965, Abb. S. 5;
Pomodoro 2007, S. 49, 50, 417, Abb. S. 48
417; Quintavalle 1990, S. 60, 143, Abb. 105;
Musella 1991, S. 110, 338f

Archivnr.: 93 [118]



58-59 RI 4

Porta, 1958-59

Blei, Kupfer, verchromtes Messing und Glas; 200 x 80
cm

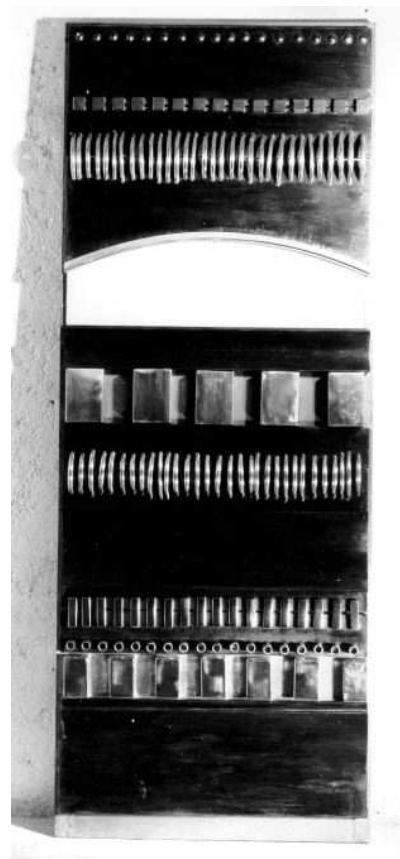
Einzelstück

Privatbesitz Bruxelles

Lit.: Pomodoro 2007, S. 417 + Abb.; Selearte 48-1960,
Abb. o. S.

Dieses Werk entstand im Auftrag eines Freundes als
Türverkleidung.

Archivnr.: 94 [117]



58-81 RI 1

Bassorilievo, 1958-81

Bronze, 70 x 42 cm

1/2 Privatbesitz Dez. 1981; 2/2, 02pa Verbleib
unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 414 + Abb.

Archivnr.: 423 [111]



59 RI 1

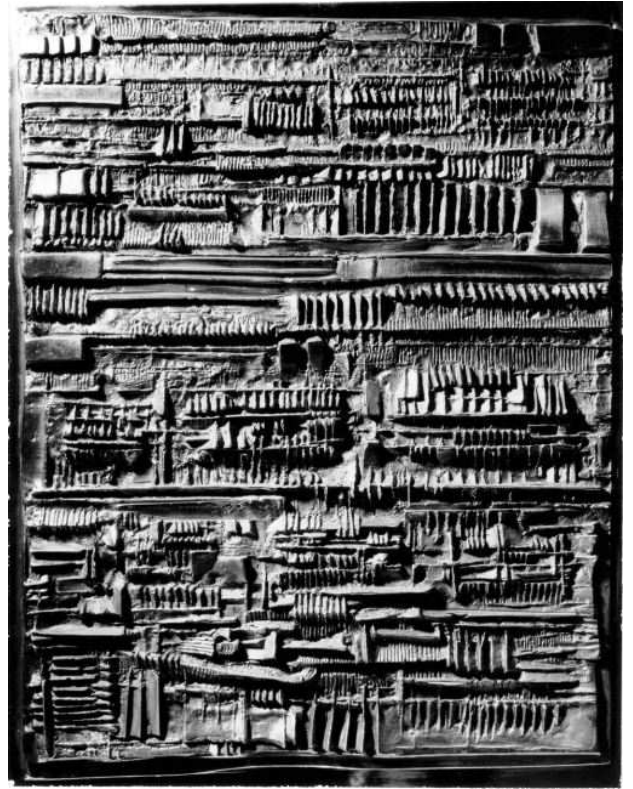
Bozzetto, 1959

42 x 34 cm

1 Ex. Blei (= Originalmodell): Privatbesitz Milano,
3 Ex. Bronze: Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 419 + Abb.

Archivnr.: 96 [125]



59 RI 2

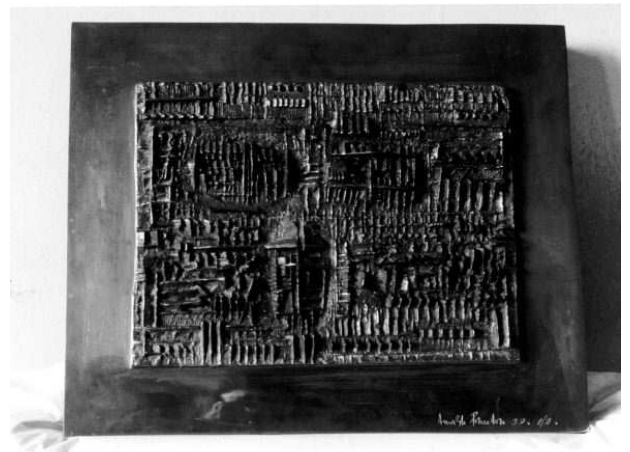
Bozzetto, 1959

Bronze, 27 x 35 cm

1/2 Privatbesitz Milano, seit 14.12.93, sign., num.,
dat.; 2/2, 02pa Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 419 + Abb.

Archivnr.: 97 [124]



59 RI 3

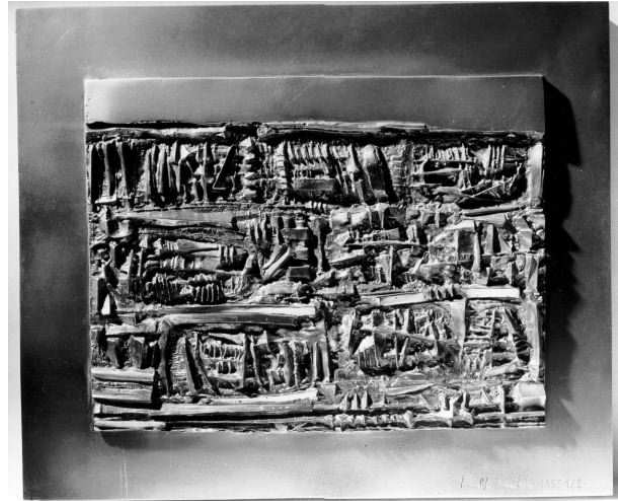
I segni del cuore, 1959

Bronze, 30 x 38 cm

1/2 Privatbesitz San Francisco (CA) USA, sign., num,
& dat.; 2/2 Privatbesitz; 02pa Privatbesitz Saint
Louis (MO) USA

Lit.: Pomodoro 2007, S. 420 + Abb.

Archivnr.: 98 [126]



59 RI 4

Tavola dei segni 1959 (1); 1959

Blei, 38 x 42 cm

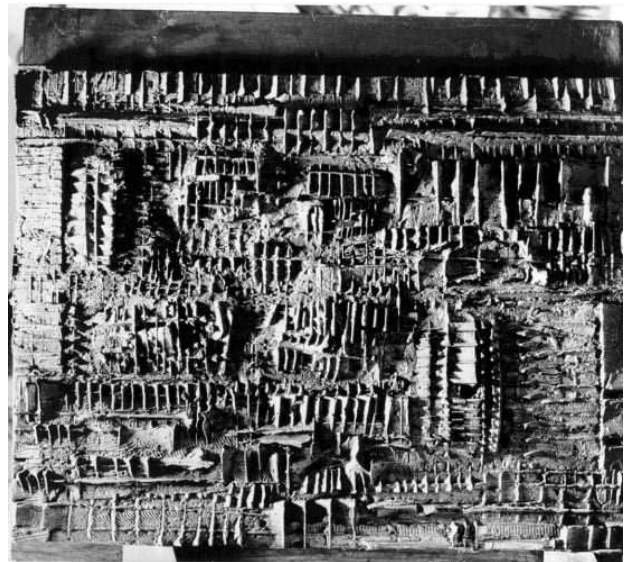
Einzelstück

Privatbesitz USA

Titel bis 1996: *Tavola dei segni 5*

Lit.: Pomodoro 2007, S. 420 + Abb.

Archivnr.: 100 [127]



59 RI 5

Tavola dei segni 1959 (2), 1959

Blei, 50 x 51 cm

Einzelstück

Privatbesitz Berkeley (CA) USA

Titel bis 1996: *Tavola dei segni 6*

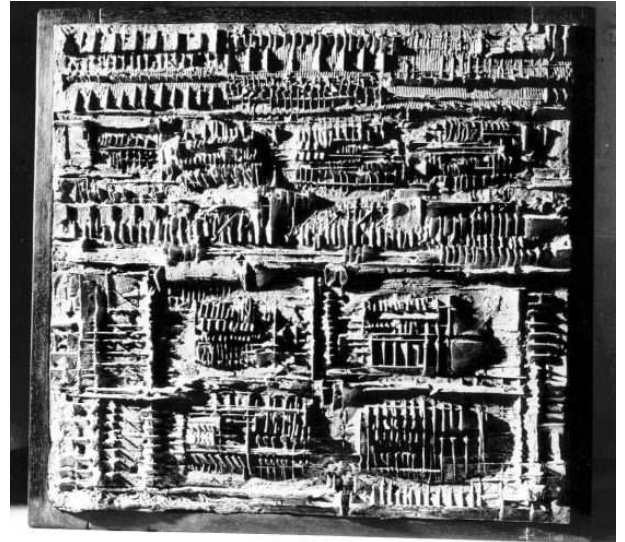
Ausst.: 1961 San Francisco

Lit.: Hunter 1982, Abb. S. 44; Pomodoro 2007, S. 416

+ Abb.; San Francisco 1961, Abb. o. S.;

Selearte 48-1960, Abb. S. 54

Archivnr.: 101 [114]



59 RI 6

Tavola dei segni 1959 (3), 1959

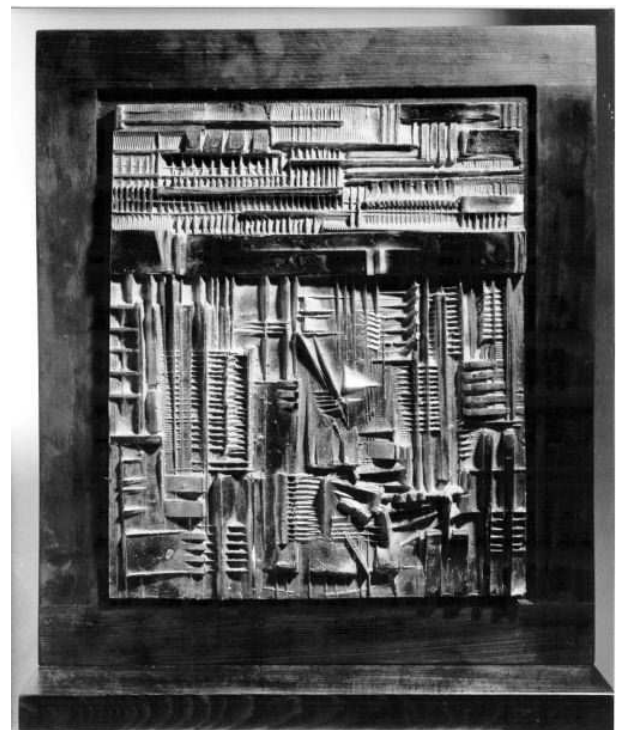
Bronze, 41 x 34 cm

1/2 Galerieverkauf Zürich; 2/2, 02pa Privatbesitz

Titel bis 1996: *Tavola dei segni 7*

Lit.: Pomodoro 2007, S. 420 + Abb.

Archivnr.: 102 [129]



59 RI 7

Tavola dei segni, 1959

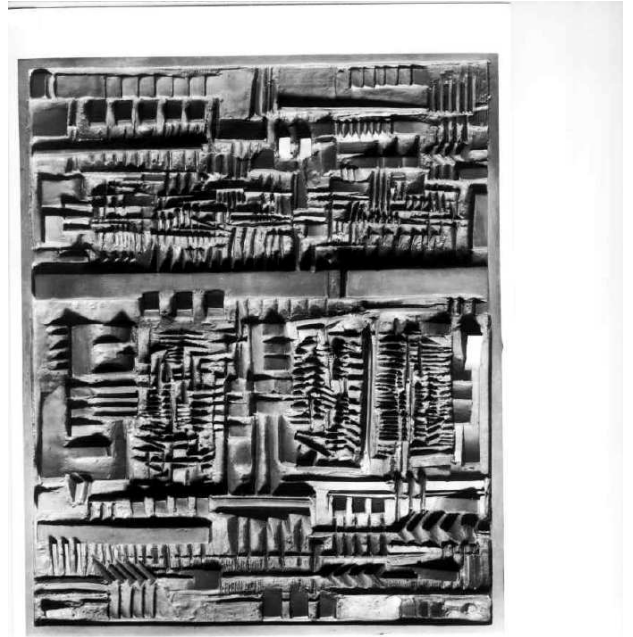
Bronze auf Holzunterlage; 43,7 x 36 x 4,5 cm; (Holzunterlage: 54 x 46 x 3 cm)

Einzelstück (?)

Galeriebesitz Milano seit März 2000; 2000 gereinigt, sign. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 420 + Abb.

Archivnr.: 102a [128]



59 RI 8

Rilievo per Cornigliano

Stahl, Kupfer, Messing, Zinn auf Holz; 98 x 78 cm
Einzelstück

Privatbesitz Genova seit 1997; sign., dat., bet.

Auftrager und Vorbesitzer: Firma „Cornigliano“
(ITALSIDER/Genova)

Die Firma Cornigliano verwendete in mehreren Publikationen den Titel: „Sintesi della laminazione“

Ausst.: 1963 Genova

Lit.: Cornigliano 1-2 60, Titelbild; Genova 1963, Abb. o. S.; Pomodoro 2007, S. 418 + Abb.

Archivnr.: 103 [120]



59 RI 9

Successioni del tempo, 1959

Verzinktes Eisenblech, Messing, Blei, Zinn, 200 x 300
cm

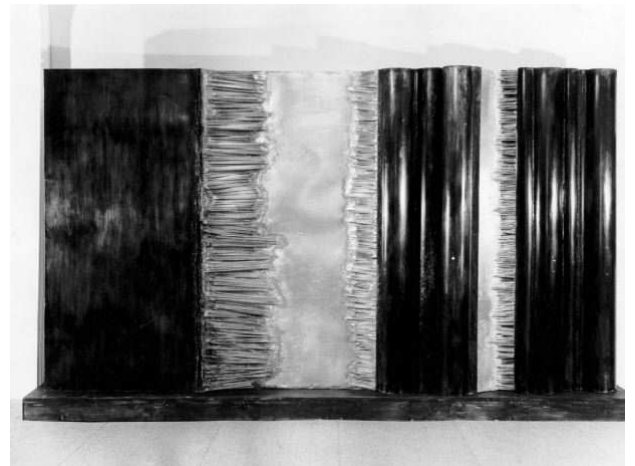
Einzelstück

Privatbesitz Bruxelles

Ausst.: 1959 Paris, 1961 Liège, 1965 Köln,

Lit.: Azimuth 1959, Abb. o. S. (S. 14); Pomodoro
2007, S. 418 + Abb.

Archivnr.: 104 [121]



59 RI 10

Rilievo, 1959

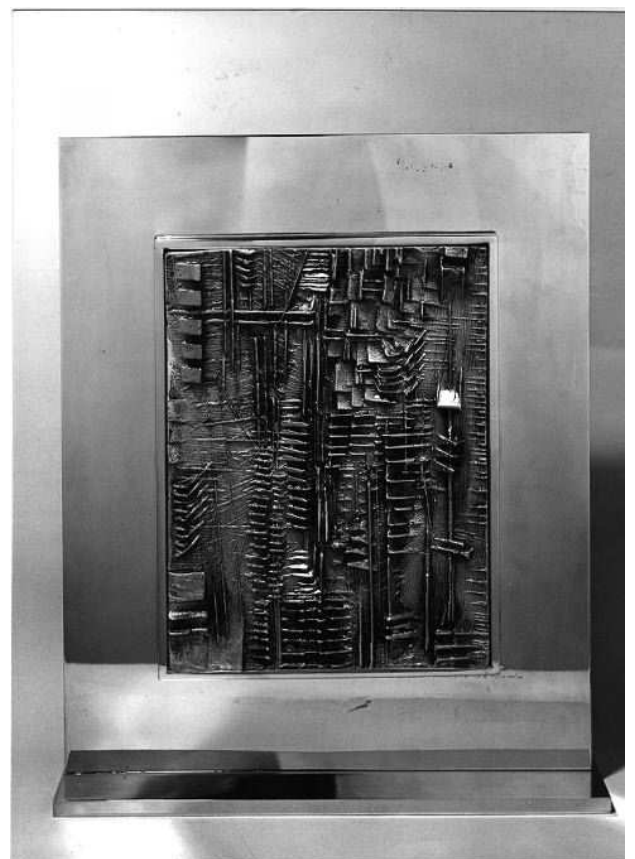
Vergoldete Bronze, 42 x 33 cm, nur Guss: 26 x 20 cm

Einzelstück

Privatbesitz Milano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 419 + Abb.

Archivnr.: 114b [123]



59 RI 11

Tavola dei segni 1960 (6), 1960

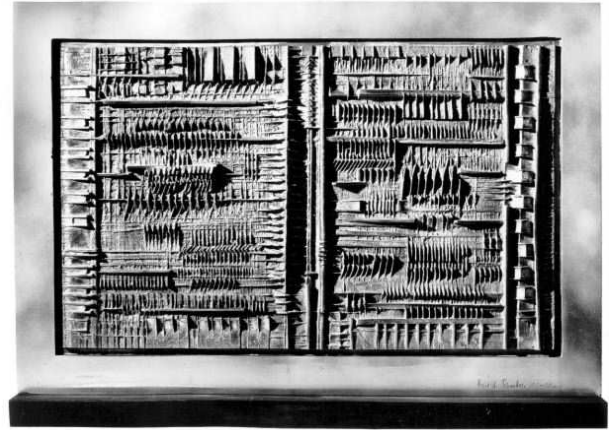
Vergoldete Bronze, 38 x 45 cm

1/2, 2/2 Privatbesitz Bruxelles; 02pa Privatbesitz
Milano, seit Apr. 1990, sign., num. & dat.;
Titel bis 1996: *Tavola dei segni 19*

Ausst.: 1963 Amsterdam

Lit.: Amsterdam 1963, Abb. S. 136

Archivnr.: 153a



59 RI 12

Tavola dei segni 1959 (4), 1959

Bronze, 116,5 x 64 x 4,5 cm (mit Sockel)

1/2 Verbleib unbekannt; 2/2 seit 1996: Privatbesitz
Vicenza, 1996, aus Privatsammlung (Guss:
Battaglia, Milano) auf Bronzehalterung
befestigt, mit Kupferplatte hinten abgedeckt,
sign., dat., num.; 02pa Verbleib unbekannt
Titel bis 1996: *Tavola dei segni*

Ausst: 1966 Roma

Lit.: Pomodoro 2007, S. 421 + Abb.; Roma 1966 II,
Abb.: Titel

Archivnr.: 164 [130]



59 RI 13

La Colonna del viaggiatore 1959 (2); 1959

Bronze, 250 x 26 x 18 cm

1/2 Erstbesitzer: Fondazione Umberto Severi, Villa Sant'Antonio, Pozza di Maranello; Okt. 1995 im Kunsthandel angeboten, seitdem: Verbleib unbekannt; sign., dat.; 2/2 Privatbesitz New York (NY) USA; 02pa Privatbesitz

Titel seit März 1996: *Colonna del viaggiatore 5*

Ausst.: Liège 1961; 1961 Pittsburgh, 1970 Verona

Lit.: Castagnoli 1992, Abb. 149; Libro 1974, S. 117, Pomodoro 2007, S. 422 + Abb.

Archivnr.: 109 [133]



59 RI 14

La Colonna del viaggiatore 1959 (3), 1959

248 x 30 x 30 cm (mit Halterung)

1 Ex. Blei (= Originalmodell): Verbleib unbekannt

1 Ex. Bronze: Museo Aroldo Bonzagni, Cento; sign., num. & dat., Schenkung Elva Bonzagni Poggi

Das Relief ist gewölbt.

Titel seit März 1996, vorher: *La Colonna del viaggiatore*

Ausst.: 1973 Genova

Lit.: Pomodoro 2007, S. 422 + Abb.

Archivnr.: 111 [134]



59 RI 15

La Colonna del viaggiatore, 1959

Blei; 194 x 30 cm

Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano

Ausst.: 1997 Finalborgo, 1999 Milano II

Lit.: Finalborgo 1997, S. 10, Abb. S. 20; Pomodoro
2007, S. 421, Abb. 97, 421

Die *Colonna del viaggiatore* wurde 1989 mit einer
anderen Rückseite versehen und wurde damit
zum Modell für die *Colonna del viaggiatore*
(59-89 SC 1).

Archivnr.: 104a [132]



59-60 RI 1

Lato destro, 1959-60

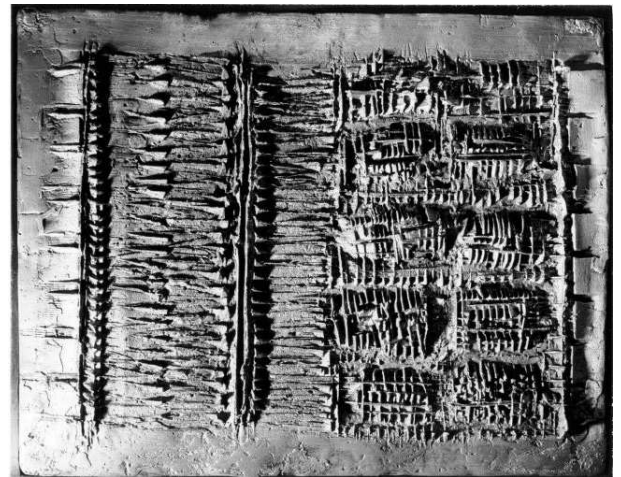
Blei 32 x 46 cm

Einzelstück

Privatbesitz USA

Lit.: Pomodoro 2007, S. 424 + Abb.

Archivnr.: 113 [140]



59-60 RI 2

La Colonna del viaggiatore 1959/60 (1); 1959-60

Blei auf Holz, 220 x 50 cm

Einzelstück

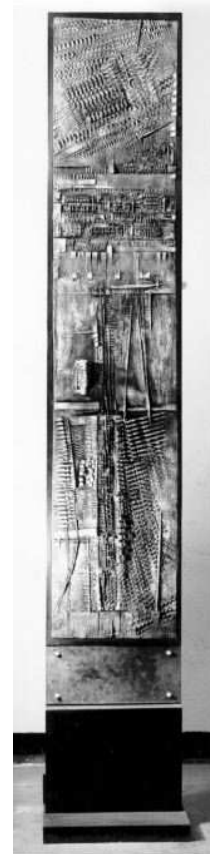
Privatbesitz Roma, 1965/66 erworben über Galerie-
verkauf Roma

Titel seit März 1996, vorher: *La colonna del
viaggiatore I*

Ausst.: 1963 Bruxelles, 1964 Venezia (?)

Lit.: Ballo 1962, Abb. Nr. 8 (vorne rechts); Gertz
1964, S. 255, Abb. S.197; Hunter 1982, Abb. S.
53, Tafel 43; Hunter 1995, Abb. S. 53; Libro
1974, Abb. S. 119, Tafel 98; Pomodoro 2007,
S. 422, Abb. 98, 422; Sondrio 1997, Abb. S.
64; Varese 1998, Abb. S. 11

Archivnr.: 105 [135]



59-60 RI 3

La Colonna del viaggiatore 1959/60 (2); 1959-60

186 x 42,5 cm

1 Ex. Blei (= Originalmodell): Verbleib unbekannt

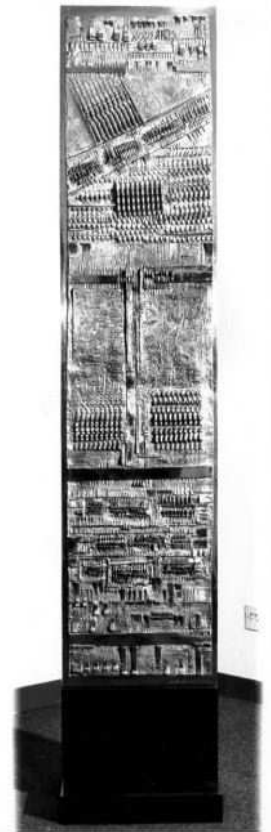
3 Ex. Bronze: 1/2, 02pa Privatbesitz Milano bzw. Ver-
bleib unbekannt; 2/2 Galerieverkauf Milano
1985

Früherer Titel: *Colonna del viaggiatore n° 6*

Ausst.: 1961 Liège, 1963 Bruxelles, 1984 Firenze

Lit.: Firenze 1984, Abb. S. 64, Tafel 37, links hinten;
Gertz 1964, S. 255, Abb. S.197; Hunter 1982,
Abb. S. 54, Tafel 42; Liège 1960, Abb. (o. S.);
Marsala 1997, Abb. S. 1; Pomodoro 2007, S.
423, Abb. 98, 423; Varese 1998, Abb. S. 11

Archivnr.: 106 [136]



59-60 RI 4

La colonna del viaggiatore, 1959-60

Bronze; 205 x 41 x 10,5 (ohne Halterung 172,5 x 41 x 8 cm)

1/2 bis Mai 1998 Privatbesitz Bruxelles, danach an
Unbekannt versteigert; 2/2 Privatbesitz
Bruxelles, seit 1983 (davor: Galeriebesitz
Paris); 02 pa Privatbesitz Pavia

Früher mit der Bezeichnung: *n° 3*

Ausst.: 1961 Liège, 1964 Venezia (?), 1984 Firenze

Lit.: Liège 1961, o. S. (S. 18) ; Pomodoro 2007, S. 423
+ Abb.; Studio 14.10.76, Abb. S. 49

Archivnr.: 107 [137]



59-60 RI 5

La Colonna del viaggiatore 1959/60 (4); 1959-60

Blei auf Holz, 220 x 50 cm

Einzelstück

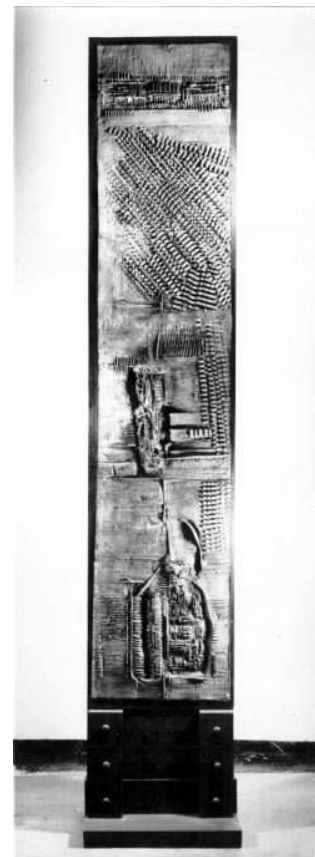
Privatbesitz Roma

Titel seit März 1996; vorher: *La colonna del
viaggiatore 4*

Ausst.: 1963 Bruxelles, 1964 Venezia (?),

Lit.: Bruxelles 1963, o. S., Abb. S. 19; Gertz 1964, S.
255, Abb. S.197; Hunter 1982, Tafel 41; Libro
1974, Abb. S. 119, Tafel 99; Risset 7-8-84,
Abb. S. 662; Pomodoro 2007, S. 423, Abb. 99,
423; Varese 1998, Abb. S. 11

Archivnr.: 108 [138]



59-60 RI 6

La Colonna del viaggiatore 1959/60 (5); 1959-60

220 x 20 cm

1 Ex. Blei auf Holz (= Originalmodell): zerstört

3 Ex. Bronze: 1/2, 2/2, 02pa Verbleib unbekannt

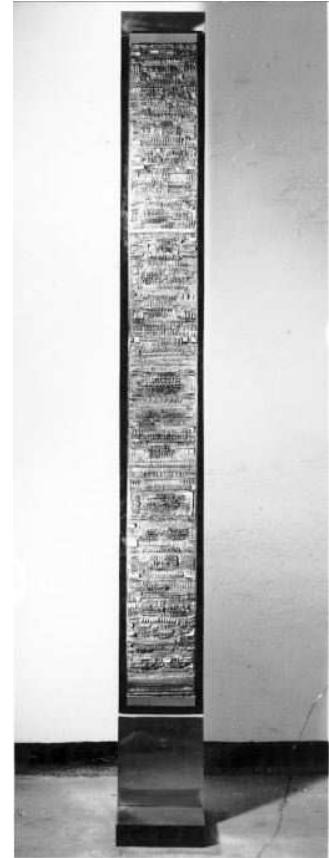
Titel seit März 1996, vorher: *La colonna del
viaggiatore 6*

Das Relief ist gewölbt.

Ausst.: 1961 San Francisco (?), 1962 Los Angeles (?)

Lit.: Pomodoro 2007, S. 424 + Abb.

Archivnr.: 110 [139]



59-60 RI 7

La porta, 1959-60

200 x 95 cm

1 Ex. Blei, Zinn (= Originalmodell): Privatbesitz
Milano

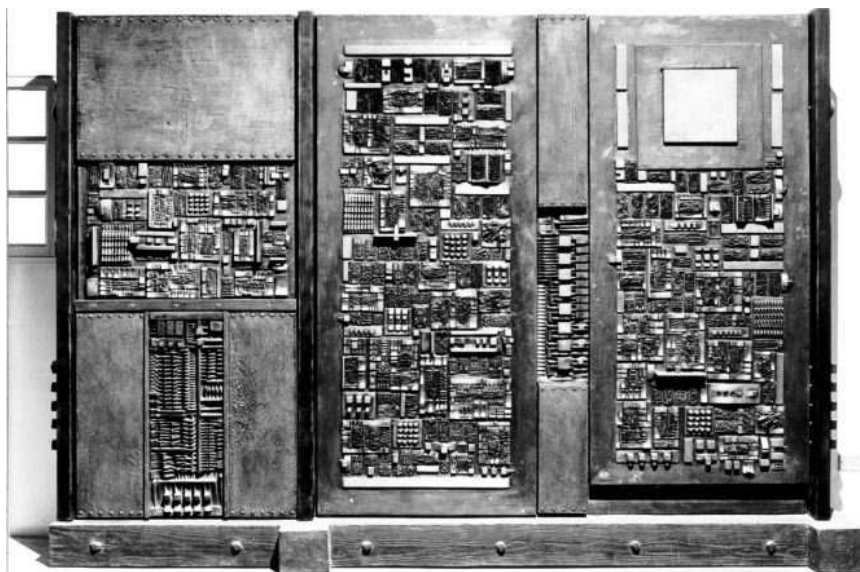
3 Ex. Bronze: 1) Privatbesitz Milano, 2) Privatbesitz
Pavia, 3) Verbleib unbekannt

Ausst.: 1978 Atlanta, 1978 Caracas, 1979 Miami (?),
1981 San Francisco

Lit.: Atlanta 1978, Abb. S. 15; Lit.: Pomodoro 2007, S.
424 + Abb.; Roma 1965, Abb. S. 9 (nicht in
Ausst.), San Francisco 1981, Abb. S. 8, 10

Archivnr.: 114 [141]





59-65 RI 1

Grande tavola della memoria, 1959-65

220 x 320 cm

1 Ex. Blei, Bronze, Holz, Zinn (=Originalmodell): Fondazione Arnaldo Pomodoro

3 Ex. Bronze: 1.) Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Inv.-Nr. PL 1255, Aufstellungsort: Foyer Staatstheater (Großes Haus), Stiftung der Industrie- und Handelskammer zur Eröffnung (1972/73), sign., num. & dat. „60/65“ (!); 2.) Privatbesitz Milano 1989 aus Firmenbesitz Milano; 3.) Firmenbesitz, Tokyo seit 20.7.89

Ausst.: 1965 New York, 1965 Roma, 1970-71 Berkeley, 1972 Darmstadt, 1974 Milano, 1976 Paris, 1977 Cento, 1981-82 Darmstadt, 1983-85 Columbus, 1984 Firenze, 1988 Venezia, 1990 Milano, 1993 Japan, 1995 Rimini, 1995-96 Terni, 1997 Marsala, 1997 Finalborgo, 1999 Palma de Mallorca

Lit.: Amoroso 4-1987, Abb. S. 22; Beltrame 8-74, S. 23-24; Berkeley 1970, Abb. Tafel H; Colpo 1988, S. 17, 39, 54, 71, 91; Breerette 5.10.76, S. 29; Cochran 18.10.95, S. 16, Abb. S. 16; Columbus 1983 - Abb. S. 20/21 (spiegelverkehrt), Darmstadt 1981-82, S. XXXII, Abb. S. 292; De Micheli 1981, S. 232-235, Abb. S. 233; Di Genova 1991, S. 144, Abb. S. 144; Dotzert 1994, S. 343, Abb. S. 343, Ferrara 1987, Abb. S. 10 (Detail) (o. S.); Finalborgo 1997, S. 11, Abb. S. 22, 23 (D); Firenze 1984, Abb. S. 66, 67 (Detail), Hunter 1982, S. 156, 160, Abb. 88, 156/157, 158 (Detail), 159 (Detail); Hunter 1995, S. 44, Abb. S. 54; Innocente 12-77, Abb. S. 25; Japan 1994, Abb. S. 44; Kaneko 2-93, Abb. S. 61; Marsala 1997, S. 13, Abb. S. 13; Milano 1974, Abb. Nr. 30, + Abb. Detail; o. S., Milano 1990, Abb. S. 109; Milano II 2001, S. 10, Abb. S. 11; Milano xx, Abb. o. S. (nicht in Aust.), Minervino 1.8.84, Mussa 3/6 4, S. 52, Abb. S. 53; Mussa 10-88, S. 32, 33; Musella 1991, S. 111; New York 1965, Abb. o. S.; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 84/85; Paris 2002, S. 23; Pomodoro 1992, S. 87; Pomodoro 2007, S. 295, 321, 369, 371, 425, Abb. 102/103, 425; Prandin 29.6.88, Abb.; Quintavalle 1990, S. 8, Abb.; Rimini 1995, Abb. S. 50/51; Schefer 2.12.76, S. 20; Scritti 2000, S. 40, 65, 195, 224, Abb. S. 316/317; Tadini 9.6.76, S. 5; Terni 1995, S. 16, Abb. S. 47; Valencia 2002, Abb. S. 7; Varese 1998, S. 22; Abb. S. 21; Venezia 1988, S. 57

Archivnr.: 115 [142]

60 RI 1

Tavola della memoria, 1960

241 x 120 cm (nur Guss: 200 x 100)

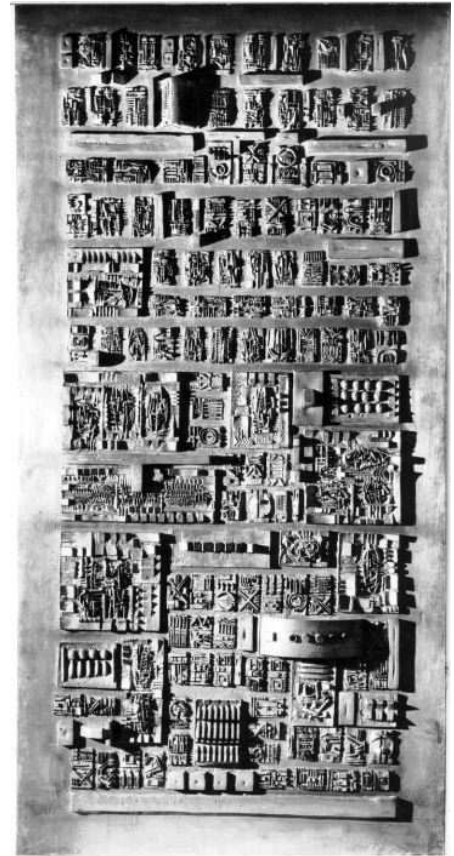
1 Ex. Blei (= Originalmodell): Privatbesitz Knokke-Heist, seit Apr. 1991

3 Ex. Bronze: 1/2 Verbleib unbekannt; 2/2, 02 pa

Ausst.: 1965 La Chaux-de-Fonds, 1965 Humblebaek, 1966 Genova, 1968 Stockholm

Lit.: De Micheli 1981, 232-235, Abb. S. 233; Libro 1974, Abb. S. 11; Lit.: Pomodoro 2007, S. 426 + Abb.

Archivnr.: 116 [144]



60 RI 2

Una Porta per K., 1960

Blei und Holz; 200,5 x 90 x 7,5 cm

Einzelstück

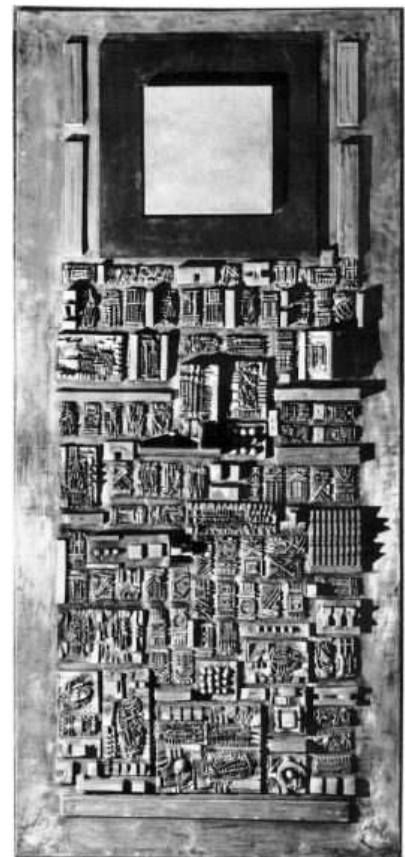
Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela, erworben 1965, Inv.-nr. R. 66.1

Sign., betitelt auf Rückseite

Ausst.: 1965 La Chaux-de-Fonds, 1965 Roma, 1965 Humblebaek, 1978 Caracas, 1990-91 Caracas

Lit. : Argan 4-65, Abb. S. 29; Arroyo 1975, Abb. S. 127 ; Caracas 1978, Abb. S. 6, 7; Caracas 1990, S. 104, Abb. 105 ; La Chaux-de-Fonds 1965; Lovis 24.4.65, o. S. + Abb. ; Pomodoro 2007, S. 280, 368, 426, Abb. S. 426

Archivnr.: 117 [143]



60 RI 3

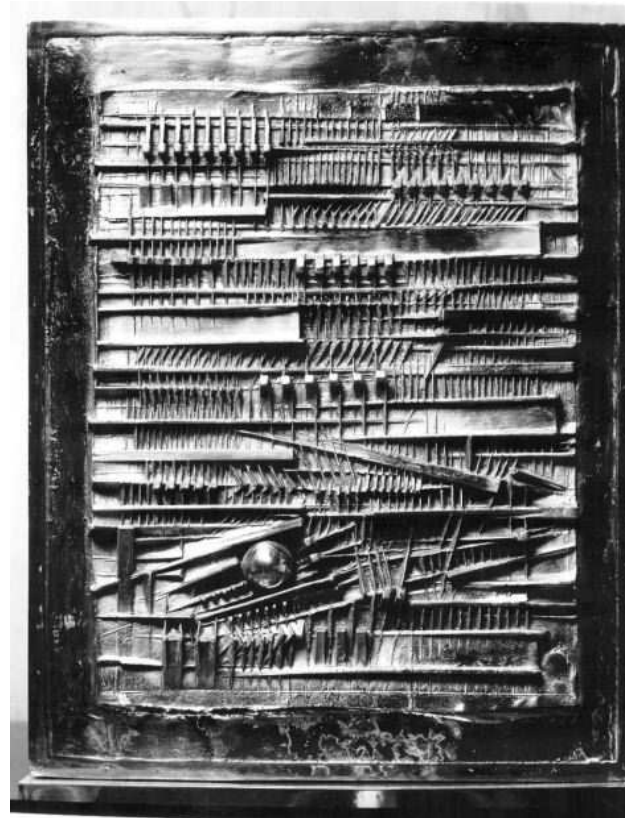
Bassorilievo 4, 1960

Bronze; 56,5 x 46 cm

1/2 Privatbesitz Milano; 2/2 Privatbesitz Bruxelles,
sign., num. & dat. 02pa Privatbesitz Zürich

Lit.: Pomodoro 2007, S. 432 + Abb.

Archivnr.: 118 [166]



60 RI 4

Bassorilievo n° 5, 1960

Bronze, 107 x 40 cm

Einzelstück

Im Besitz des Künstlers
Das Relief ist gewölbt.

Ausst.: 1962 Los Angeles

Lit.: Pomodoro 2007, S. 434 + Abb.

Archivnr.: 119 [170]



60 RI 5

La macchina del tempo, 1960

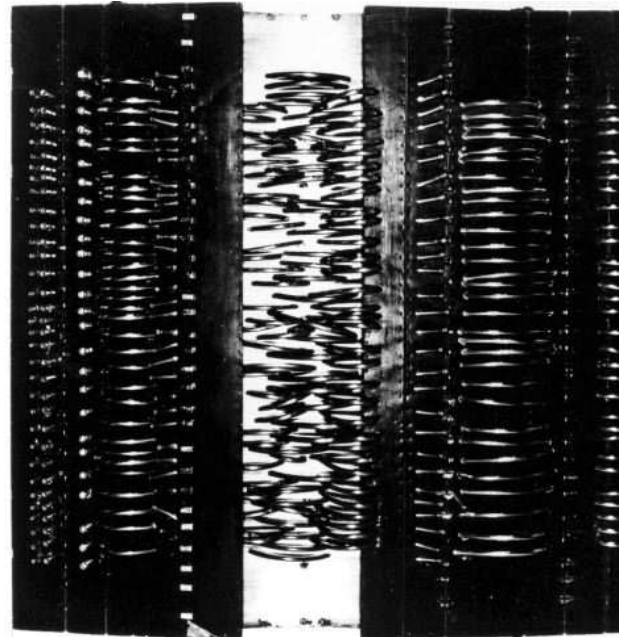
Verbleites Eisenblech, Kupfer, verchromtes Messing;
150 x 140 cm

Einzelstück

Privatbesitz Roma

Lit.: Libro 1974, Abb. S. 114; Hunter 1982, S. 48,
Abb. S. 49; Pomodoro 2007, S. 53, 54, 437,
Abb. 437

Archivnr.: 120 [177]



60 RI 6

Croce, 1960

1 Ex. Blei: 31 x 31 x 5,5 cm; Privatbesitz Milano

1 Ex. Bronze: 34 x 34 x 5,5 cm; im Besitz des
Künstlers

Lit.: Pomodoro 2007, S. 450 + Abb.

Archivnr.: 121a [211]



60 SC 7

La Colonna del viaggiatore 1960 (2); 1960

Bronze, 230 x 60 cm

Einzelstück

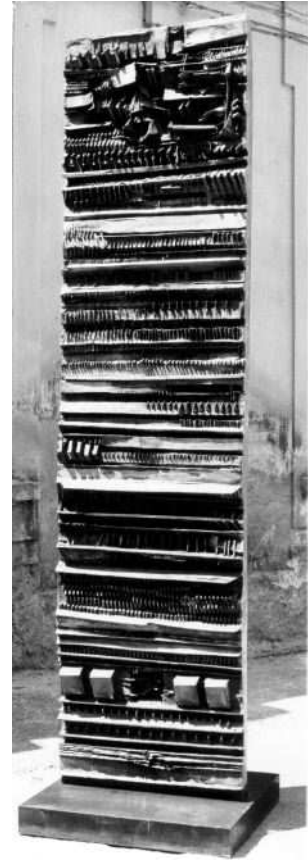
Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles; seit 1980, aus Privatbesitz Bruxelles, sign. & dat.

Titel bis 1996: *La Colonna del viaggiatore 9*

Ausst.: 1961 Köln, 1962 Paris, 1963 Bruxelles

Lit.: Köln 1961, Abb. o. S., Pomodoro 2007. S. 439 + Abb.

Archivnr.: 122 [180]





60 RI 8

La Colonna del viaggiatore 1960 (1), 1960

Bronze, 300 x 135 cm

3 Ex.: 1/1 Privatbesitz Torino (= Auftraggeber, Turiner Großindustrieller), 01pa im Besitz des Künstlers; pa Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano; (Guss: De Andreis, Quinto Stampi), sign., num. & dat.

Titel bis 1996: *La Colonna del viaggiatore*

Ausst.: 1962 Paris, 1974 Milano, 1981 Roma, 1983 Bologna, 1984 Firenze, 1987 Malcesine, 1989 Novara, 1995 Rimini, 1994 Japan, 1995-96 Terni, 1999 Palma de Mallorca, 2002 Valencia

Lit.: Abbate 1966, Abb. Nr. 61; Argan o. J., Abb. Nr. 1; Ballo 1962, Abb. Taf. 10; Bologna 1983, Abb. S. 251; Caramel 1994, Abb. Tafel 60; Falcidia 1968, S. 638, Abb. 641 (seitenverkehrt); Firenze 1984, Abb. S. 65; Hunter 1982, Abb. S. 53; Hunter 1995, S. 80, Abb. S. 78; Libro 1974, Abb. S. 10, Abb. S. 10 (Detail), Malcesine 1987, Abb. Tafel 3; Milano 1974, Abb. Nr. 34; Palma de Mallorca 1999, Abb. Abb. S. 87; Paris 1962, Abb. o. S., Pirovani 1993, Abb. S. 271; Pomodoro 2007, S. 438, Abb. 104, 438; Scritti 2000, Abb. S. 314; Scultura Nr. 145, S. 152 + Abb.; Rimini 1995, Abb. S. 49; Terni 1995, Abb. S. 49; Tokio 1994, Abb. S. 45; Valencia 2002, Abb. S. 24

Diese Arbeit wurde mit mehreren *Bozzetti* vorbereitet: 60 PS 7, 60 PS 8, 60 PS 9, 60 PS 10, 60 PS 11, 60 PS 12, 60 PS 13 & 60 PS 14

Archivnr.: 129 [178]

60 RI 9

La Colonna del viaggiatore 1960 (6), 1960

Eisen und Idronalis¹¹, 260 x 60 cm

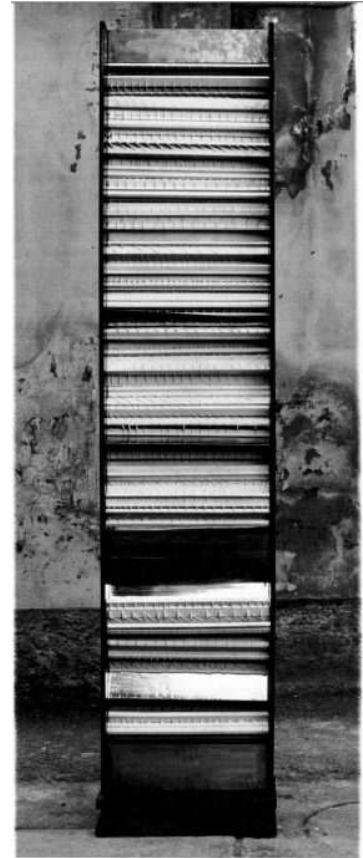
Verbleib unbekannt; ursprünglich Firmenbesitz Pistoia,
dann Privatbesitz Prato; Nov. 2000 an Unbe-
kannt versteigert.

Einzelstück

Bis 1996 Titel: *La Colonna del viaggiatore 13*

Lit.: Innocente 12-77, Abb. S. 26; Libro 1974, Abb. S.
118; Pomodoro 2007, S. 442 + Abb.

Archivnr.: 126 [188]



¹¹ Idronalis ist eine gegossene Aluminiumlegierung.

60 RI 10

La Colonna del viaggiatore 1960 (8); 1960

Bronze; 215 x 30 cm (nur Guss: 171 x 25 cm)

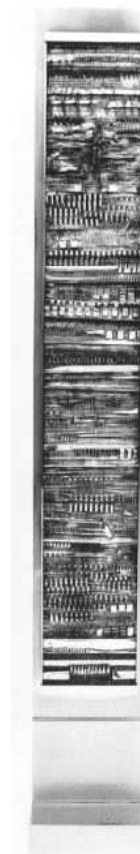
1/2 Privatbesitz Milano, 2/2 Galerieverkauf Bruxelles;
02pa wahrscheinlich Privatbesitz Belgien

Titel bis 1996: *La Colonna del viaggiatore 14*

Das Relief ist gewölbt.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 440 + Abb.

Archivnr.: 127 [183]



60 RI 11

La Colonna del viaggiatore, 1960

Bronze, 126 x 28 x 28 cm

1/2 Privatbesitz Italien seit Apr. 1999, durch Galerieverkauf aus Privatbesitz Milano, sign., num. & dat.; 2/2 Privatbesitz Palermo; 02pa Privatbesitz Milano

Titel bis 1996: *La Colonna del viaggiatore 15*

Zusatzbezeichnung: *Bozzetto*

Das Relief ist gewölbt.

Lit.: New York 1965, Abb. o. S; Pomodoro 2007, S. 440 + Abb.

Archivnr.: 128 [184]



60 RI 12

Bassorilievo 6, 1960

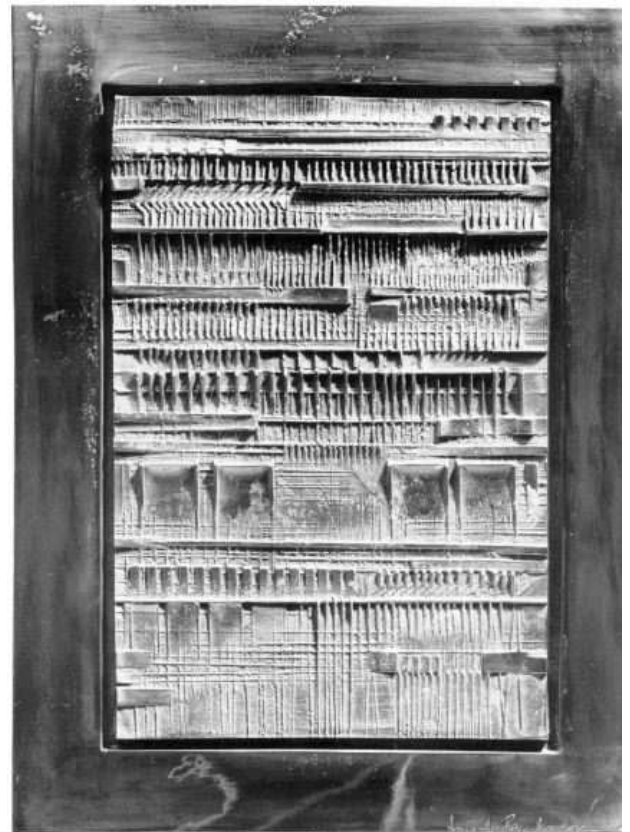
Bronze; 46,5 x 35 cm (nur Guss: 36 x 24,5 cm)

1/2 Galerieverkauf Zürich, aus Privatbesitz Milano, sign., num. & dat.; 2/2 Galerieverkauf Zürich; 02pa Verbleib unbekannt

Ausst.: 1972 Frankfurt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 432 + Abb.

Archivnr.: 131 [165]



60 RI 13

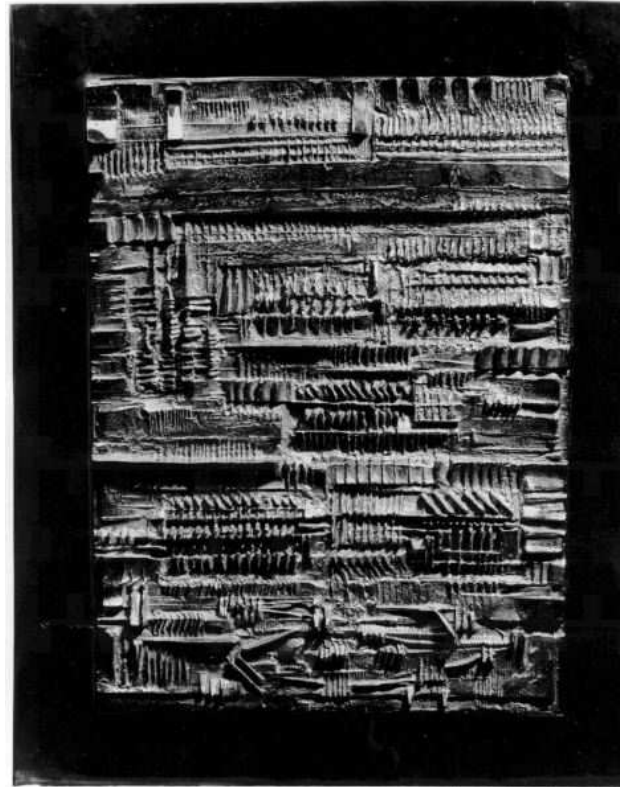
Bassorilievo 7, 1960

Bronze, 48 x 39 cm

1/2 Galerieverkauf Zürich; 2/2, 02pa Galerieverkauf
Milano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 432 + Abb.

Archivnr.: 131b [167]



60 RI 14

Bassorilievo 8, 1960

90 x 41 cm

1 Ex. Blei (= Originalmodell): Privatbesitz

3 Ex. Bronze: 1/2 Galerieverkauf Zürich, 2/2 Galerie-
verkauf Milano, 02pa Privatbesitz

Lit.: Pomodoro 2007, S. 433 + Abb.

Archivnr.: 131c [168]



60 RI 15

Tavola dei segni 1960 (1); 1960

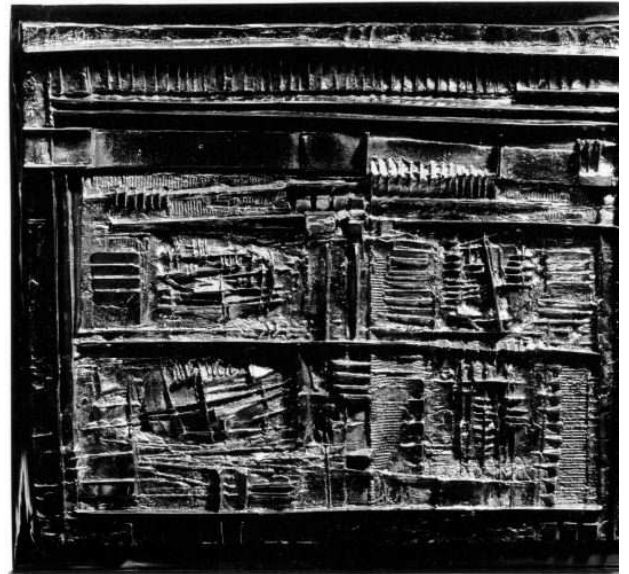
1 Ex. Blei; 34 x 40,6 (= Originalmodell): 02pa Verbleib unbekannt, sign. & dat., bis 1998 Privatbesitz Milano

2 Ex. Bronze, 36 x 42 cm: 1/2, 2/2 Galerieverkauf Zürich

Lit.: Pomodoro 2007, S. 429 + Abb.

Titel bis 1996: *Tavola dei segni* 8

Archivnr.: 131d [155]



60 RI 16

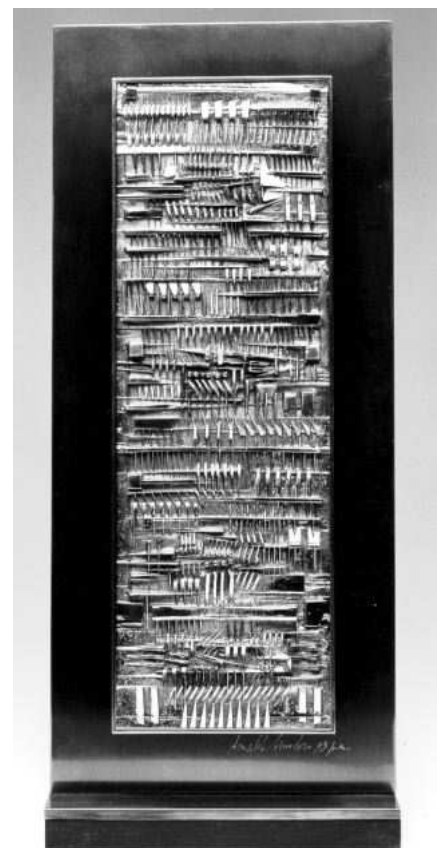
Bozzetto 32, 1960

Guss: Vergoldetes Messing; 42 x 15 cm (mit Sockel: 50 x 23 cm)

1/3, 2/3, 3/3, 03pa: Verbleib unbekannt
03pa sign. & num.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 434, Abb. 435

Archivnr.: 132b[172]



60 RI 17

Tavola dei segni 1960 (2), 1960

43,5 x 42,5 cm

1 Ex. Blei (= Originalmodell): Verbleib und Status unbekannt

3 Ex. Bronze: 1/2 Verbleib unbekannt; 2/2 Verbleib unbekannt, sign., num. & dat.¹²; 02pa Privatbesitz Saint Louis (MO) USA

Titel bis 1996: *Tavola dei segni 9*

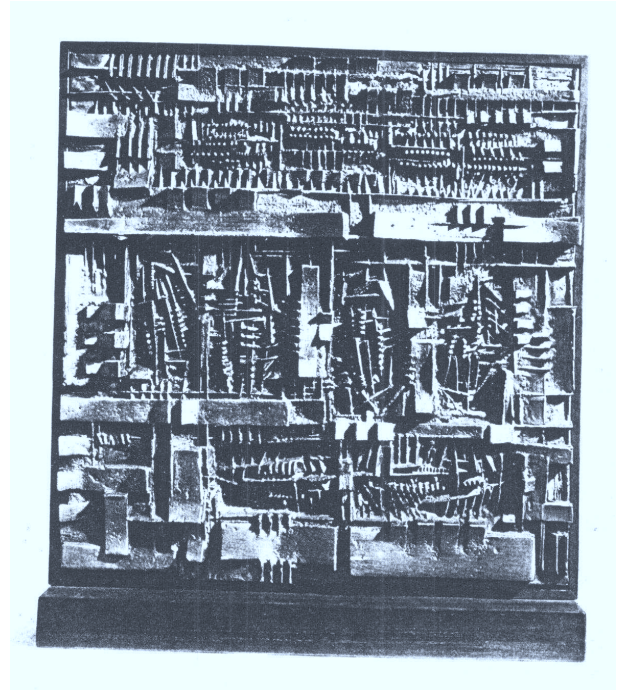
Ausst.: 1965-66 Auckland

Lit.: Auckland 1965, Abb. o. S., Pomodoro 2007, S. 427 + Abb.

Archivnr.: 133 [149]

(Abb. aus: Auckland 1965, s. o.)

¹² Quelle: Kunsthandel, 2000.



60 RI 18

Tavola dei segni 1960 (3), 1960

Nur Guss: 47 x 36,5 cm

1 Ex. Blei auf Holz; 62,5 x 51 cm (mit Holzrahmung) (= Originalmodell): Privatbesitz Genova

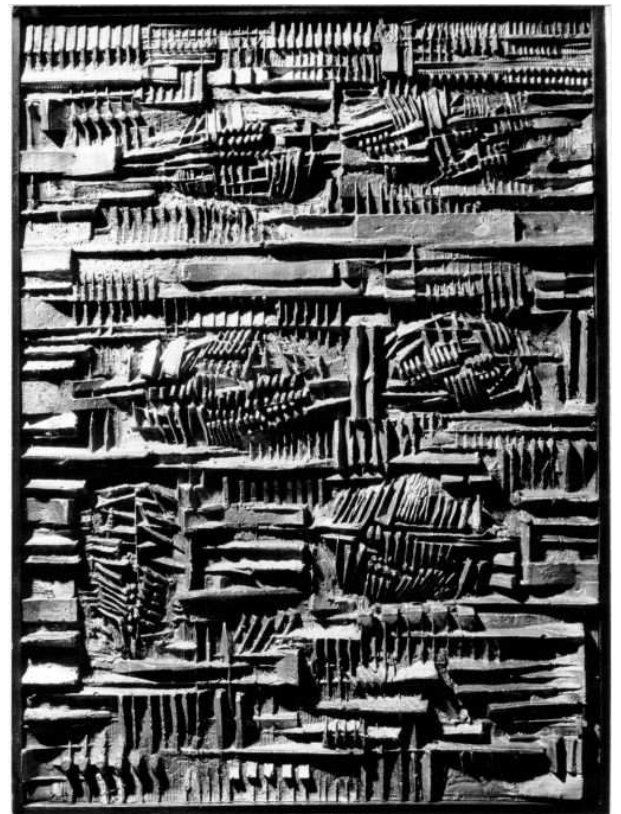
3 Ex. Bronze: 1/2 Privatbesitz Genova; 2/2 Galerieverkauf Zürich; 02pa Galerieverkauf Bruxelles

Titel bis 1996: *Tavola dei segni 10*

Ausst.: 1966 Genova

Lit.: Pomodoro 2007, S. 428 + Abb. '84 1983, Abb. S. 211

Archivnr.: 134 [151]



60 RI 19

Tavola dei segni 1960 (4), 1960

40 x 47 cm (nur Guss, mit Rahmen: 52 x 58 cm)

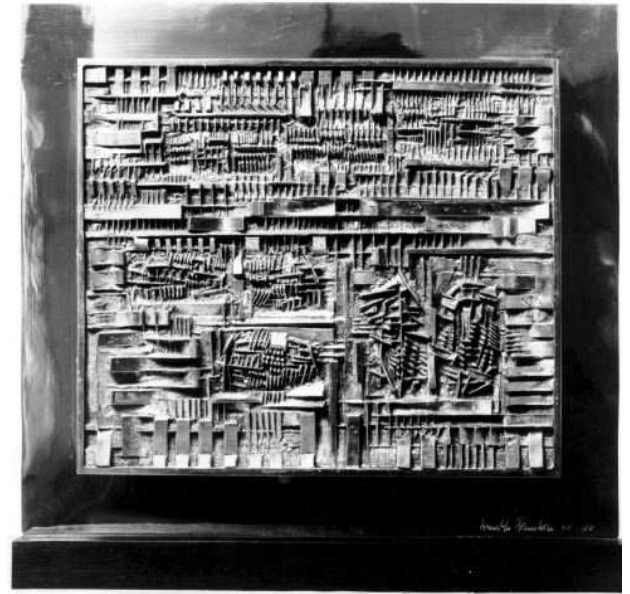
1 Ex. Blei (= Originalmodell): Privatbesitz Roma

3 Ex. Bronze: 1/2 Galerieverkauf Milano, sig., dat. & num.; 2/2 Verbleib unbekannt, 02pa Privatbesitz Milano, seit: 1993 mit neuer Eisenhalterung durch Werkstatt des Künstlers, Maße: 61,5 x 15 x 1 cm

Titel bis 1996: *Tavola dei segni 11*

Lit.: Pomodoro 2007, S. 428 + Abb.

Archivnr.: 135 [150]



60 RI 20

Tavola dei segni 1960 (5); 1960

Blei, 50 x 43 cm

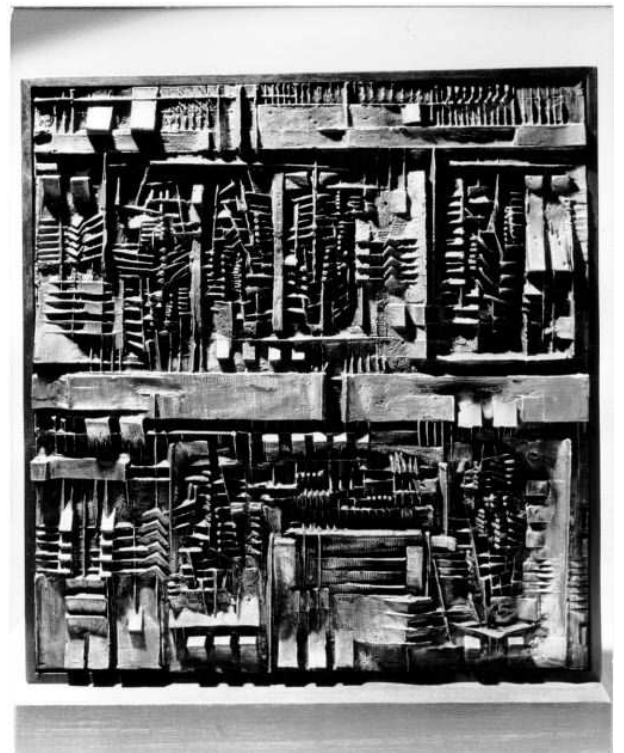
Einzelstück

Verbleib unbekannt

Titel bis 1996: *Tavola dei segni 12*

Lit.: Pomodoro 2007, S. 428 + Abb.

Archivnr.: 138 [153]



60 RI 21

La tavola del matematico, 1960

Blei, 80 x 60 cm

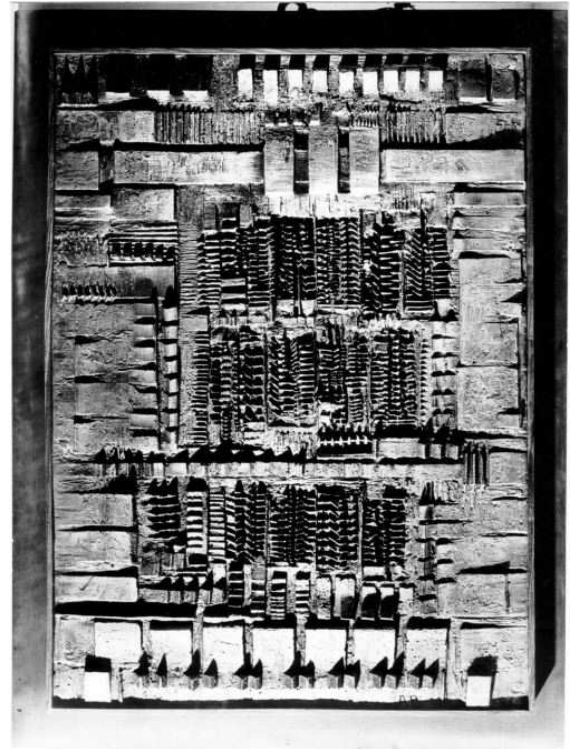
Einzelstück

Verbleib unbekannt¹³

Sign. & dat.

Lit.: Ballo 1962, Abb. Tafel 5; Hunter 1995, S. 40,
Abb. S. 50; Pomodoro 2007, S. 53, 54, 431,
Abb. S. 55, 430

Archivnr.: 139 [163]



¹³ Bis 1996 war fälschlicherweise im Archiv vermerkt und publiziert, dass das Relief im Museum Ludwig, Köln aufbewahrt würde. Dort wird jedoch *La tavola del matematico* (61 RI 9) aufbewahrt.

60 RI 22

Rilievo, 1960

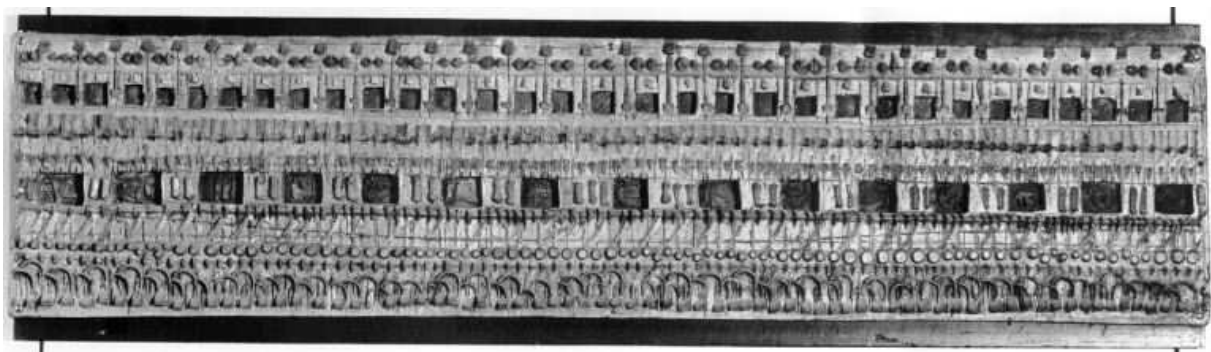
Bronze; 32,5 x 130 cm

Einzelstück

Besitzer und Auftraggeber: Cassa di Risparmio di Trieste, Trieste

Lit.: Pomodoro 2007, S. 435, Abb. S. 434

Archivnr.: 141b [175]



60 RI 23

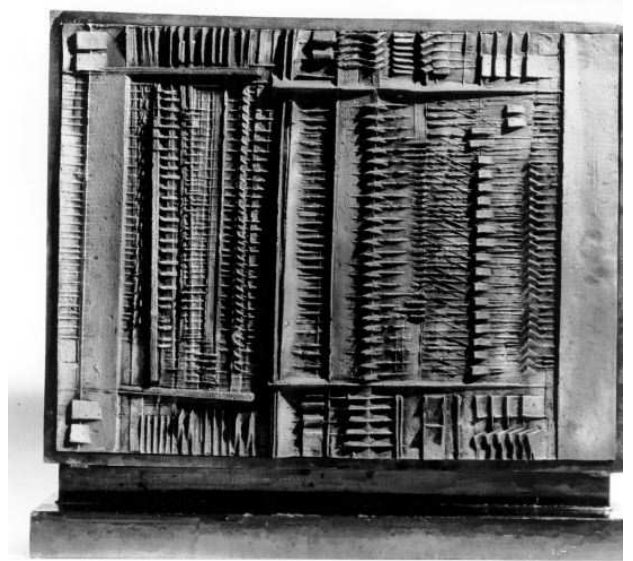
Studio 3, 1960

Bronze, 43 x 45 cm

1/2 Privatbesitz Milano (versilbert), 2/2 Verbleib unbekannt, 2pa Privatbesitz Milano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 426 + Abb.

Archivnr.: 142 [145]



60 RI 24

Bozzetto 7, 1960

Messing, 34 x 19 cm

Einzelstück

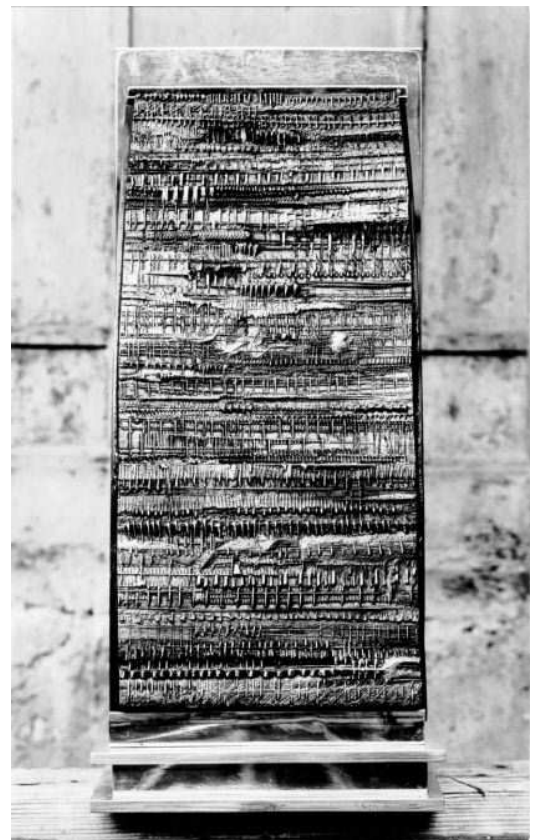
Galerieverkauf San Francisco (CA) USA

Das Relief ist gewölbt.

Ausst.: 1961 San Francisco

Lit.: Libro 1974, Abb. S. 94; Ballo 1962, Abb. Tafel 11; Hunter 1982, S. 46, Tafel 34, Pomodoro 2007, S. 435 + Abb.

Archivnr.: 145 [173]



60 RI 25

Bozzetto 8, 1960

Silber, 90 x 22 cm

Einzelstück

Galeriebesitz Los Angeles (CA) USA

Ausst.: 1962 Los Angeles

Lit.: Pomodoro 2007, S. 444 + Abb.

Archivnr.: 146 [193]



60 RI 26

Rilievo, 1960

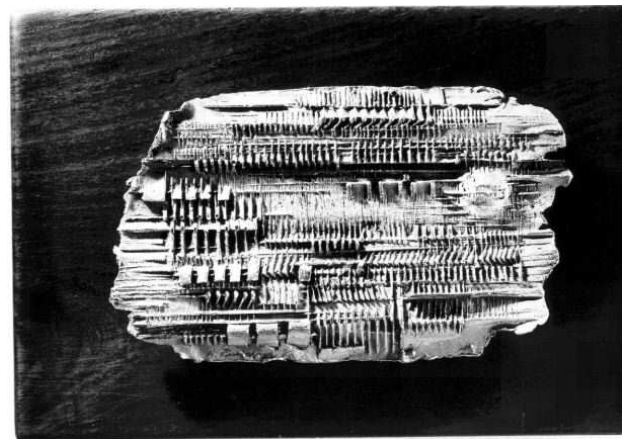
Silber auf Holz moniert; 12,5 x 20 cm (nur Guss)

Einzelstück

Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 444, Abb. S. 445

Archivnr.: 146a [196]



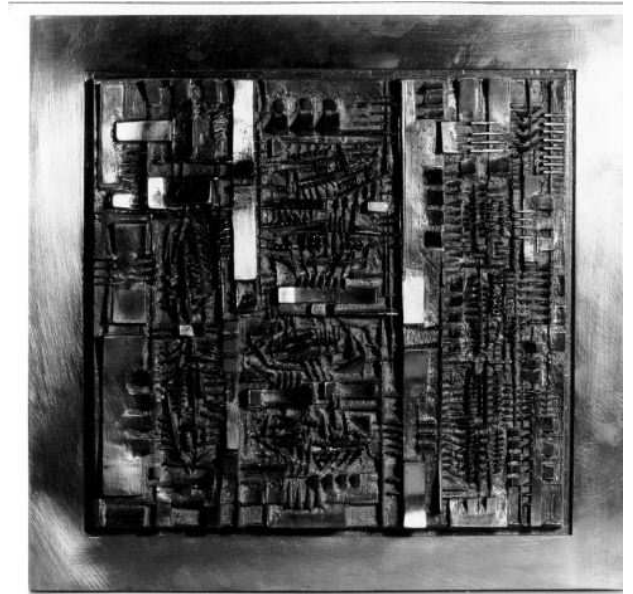
60 RI 27

Studio 5, 1960

Bronze; 41,5 x 40,5 cm

1/2 Privatbesitz 2/2 Galerieverkauf Deutschland, 02pa
Galerieverkauf Milano

Archivnr.: 152



60 RI 28

Tavola del Matematico III, 1960

58,5 x 45 x 2 cm (mit Holzrahmung & Sockel: 68 x 45
x 13 cm)

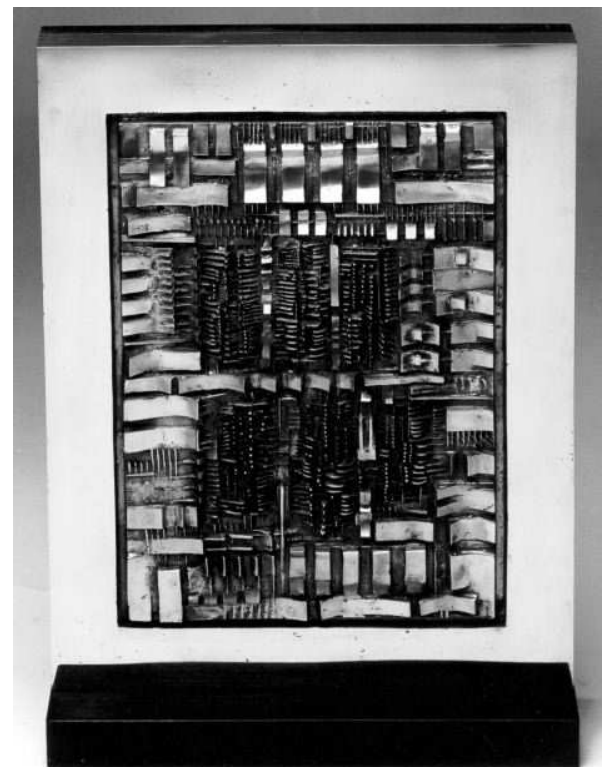
1 Ex. Blei (= Originalmodell): versch. Galeriebesitz
Milano; sign. & dat.

3 Ex. Bronze: 1/2 Privatbesitz 2/2 Galeriebesitz Mila-
no 1999, durch Privatbesitz Milano, sign., num.
& dat., 1999 restauriert; 02pa Verbleib unbe-
kannt, sign., num. & dat.

Ausst.: 1977 Cento

Lit.: Pomodoro 2007, S. 432 + Abb.

Archivnr.: 153 [164]



60 RI 29

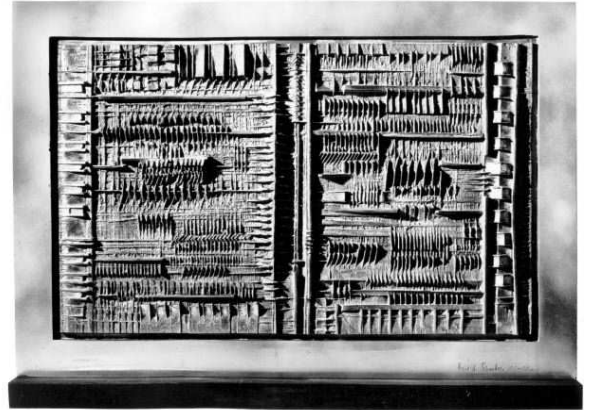
Tavola dei segni 1960 (6); 1960

Vergoldete Bronze, 38 x 45 cm

1/2, 2/2 Privatbesitz Bruxelles; 02pa Privatbesitz Milano, seit Apr. 1990, sign., num. & dat.; pa Privatbesitz Milano, sign., (falsch) num. & dat.
Titel bis 1996: *Tavola dei segni 19*

Ausst.: 1963 Amsterdam

Lit.: Amsterdam 1963, Abb. S. 136; Pomodoro 2007, S. 429 + Abb.



Archivnr.: 153a [154]

60 RI 30

Tavola dei segni 1960 (7); 1960

37 x 30 x 3,5 cm (nur Guss)

1 Ex. Blei (= Originalmodell): 2/2 im Besitz des Künstlers, aus Privatbesitz zurück erworben

3 Ex. Bronze (Guss: Battaglia, Milano): 1/2 Privatbesitz Arezzo, sign., num. & dat., Maß d. Halterung (m. Sockel): 41 x 30 x 10,5 cm; 02pa Privatbesitz sign., num. & dat., Maße mit Halterung aus Eisen: 49 x 41 x 12 cm; pa im Besitz des Künstlers

Lit.: Pomodoro 2007, S. 428 + Abb.

Archivnr.: 153b [152]



60 RI 31

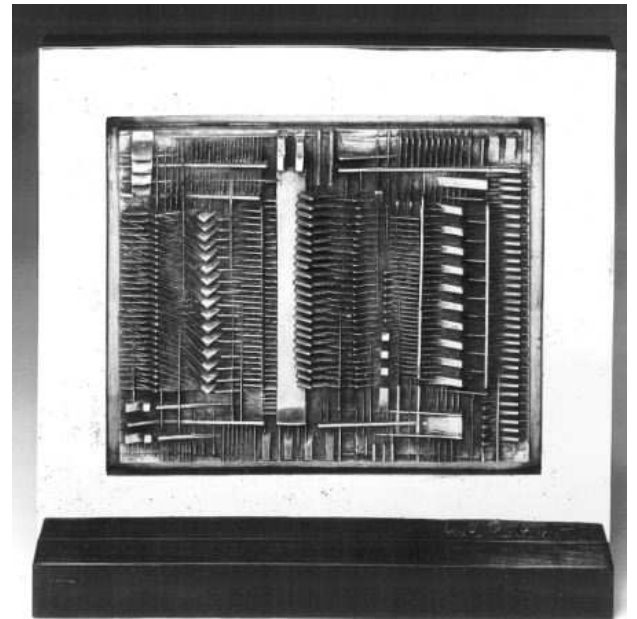
Bassorilievo, 1960

Bronze; 40,5 x 46 cm

1/2 Privatbesitz sign., num. & dat.; 2/2, 02pa Verbleib
unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 434, Abb. 435

Archivnr.: 154a [171]



60 RI 32

Tavola dei segni 1960 (7); 1960

43 x 36 x 3,5 cm (nur Guss, mit Halterung: 47,5 x 37,5
x 10,5 cm)

1 Ex. Blei (= Originalmodell): Privatbesitz Italien,
durch Galeriebesitz Milano

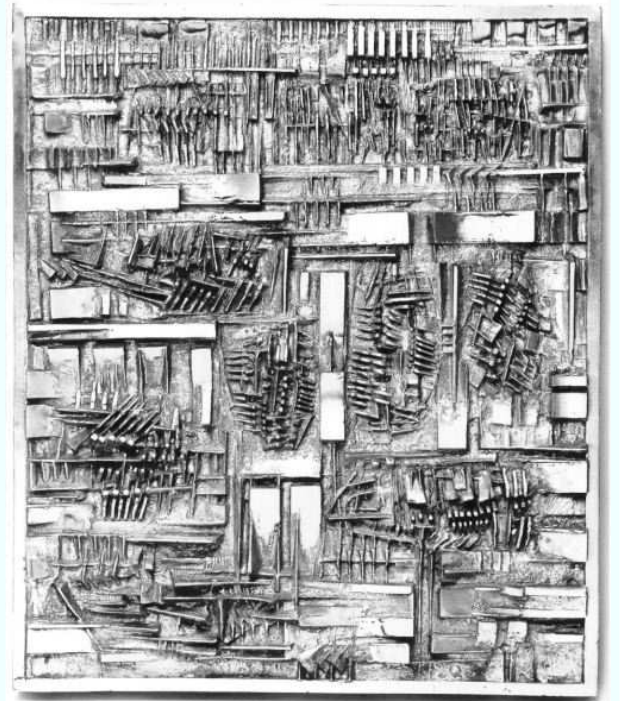
4 Ex. Bronze: 1/2 Privatbesitz Milano, 2/2 Privatbesitz
New York (NY) USA; 02pa Galerieverkauf
San Francisco; pa Guss 1998 durch Battaglia,
Milano mit verbreitertem Rand (52 x 44,5 x 5
cm, mit Eisenrahmung: 53,5 x 45 x 12 cm),
Galeriebesitz Milano, sign., num. & dat.

Vorheriger Titel: *La tavola dei segni – Bassorilievo
19bis*

Ausst.: 1966 Genova

Lit.: Pomodoro 2007, S. 427 + Abb.

Archivnr.: 155c [148]



60 RI 33

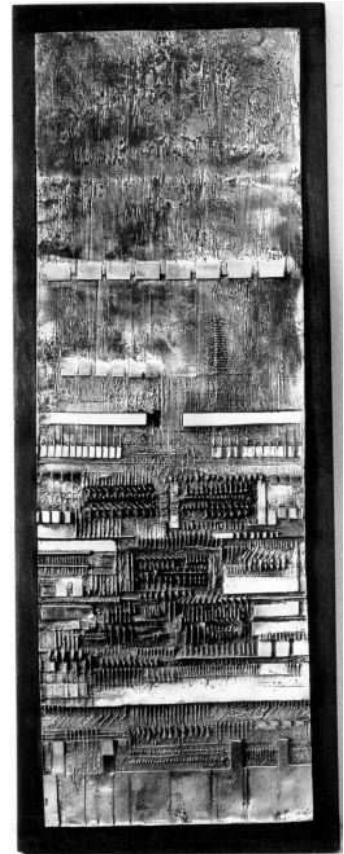
Bassorilievo, 1960

97 x 32 cm

1 Ex. Blei: (= Originalmodell): im Besitz des Künstlers
3 Ex. Bronze: 1/2 im Besitz des Künstlers, 2/2 Galerie-
verkauf Milano, 02pa Privatbesitz Milano, seit
1981

Lit.: Pomodoro 2007, S. 433 + Abb.

Archivnr.: 456 [169]



60-61 RI 1

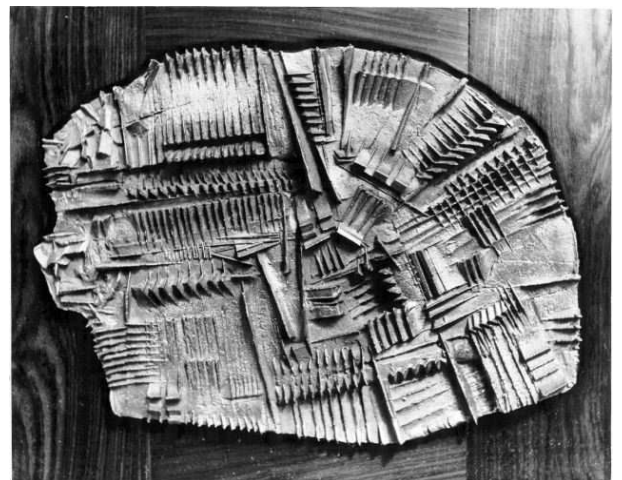
Bozzetto, 1960-61

Bronze, 76 x 60 cm

1/1 Privatbesitz San Francisco (CA) USA, 01pa
Privatbesitz

Lit.: Pomodoro 2007, S. 450 + Abb.

Archivnr.: 155 [213]



60-61 RI 2

La Colonna del viaggiatore 1960/61; 1960-61

Bronze; 245 x 28 cm (mit Sockel und Unterlage: 275 x 40 x 45 cm)

1/2, 2/2 Verbleib unbekannt; 02 pa im Besitz des Künstlers

Titel seit März 1996, vorher: *Colonna del viaggiatore* n° 8

Das Relief ist gewölbt.

Ausst.: 1975 Intra, 1982 Palma Campania (NA), 1987 Malcesine, 1989 Novara, 1995 Rimini

Lit.: Intra 1975, Abb. Nr. 6 (falsch zusammengesetzte Abb.); Hunter 1982, Abb. S. 160; Innocente 12-77, Abb. S. 26; Köln 1961, Abb. o. S. (nicht in Ausst.); Malcesine 1987, Abb. S. 17, Tafel 5; Pomodoro 2007, S. 451, Abb. 106, 453; Rimini 1995, Abb. S. 52, 53; Scritti 2000, Abb. S. 218; Varese 1998, Abb. S. 11

Archivnr.: 112 [216]



60-61 RI 3 a

Grande murale Università di Colonia bozzetto, 1961

Zement, Blei, Messing; 114 x 39 x 4 cm (mit dünnem, gipsverstärktem Eisenrahmen)

Museum Ludwig, Köln

Schenkung des Künstlers; 1966 vom Hochbauamt, bzw. Kulturdezernent übergeben (Inv.-nr.: ML 76/SK 251)

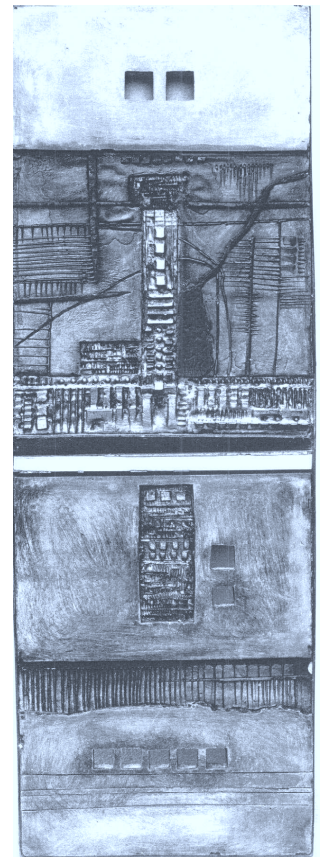
Nicht signiert

Schlechter Zustand: Mehrere Risse, Abplatzungen, abgesplitterte Grate, stark korrodierte Rahmung
Bleistiftskala im unteren Teil

Lit.: Museum Ludwig 1986, S. 209, Abb. S. 209; Pomodoro 2007, S. 453, Abb. S. 452; Wallraf-Richartz 1973, S. 49f, Abb. Nr. 78

Nach diesem Bozzetto wurde das große Relief für die Volkshochschule in Köln (vgl. 60-64 RI 1) ausgeführt.

Archivnr.: 157 a [217]



60-61 RI 3 b

Grande murale Università di Colonia bozzetto, 1961

Zement, Blei, Messing, Kupfer; 115 x 39,5 x 3 cm,
(Zement mit dünner Stahlrahmung)

Museum Ludwig, Köln

Schenkung des Künstlers; 1966 vom Hochbauamt,
bzw. Kulturdezernent übergeben (Inv.-nr.: ML
76/SK 251)

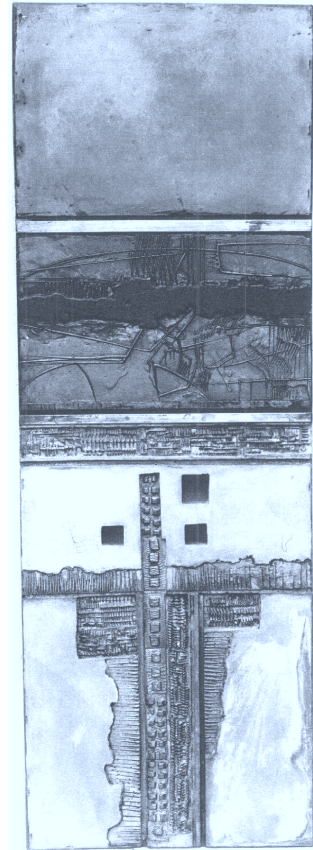
Nicht signiert

Schlechter Zustand: den Gips durchbrechende Risse,
abgesprungene Ecke, Abplatzungen am Rand

Lit.: Museum Ludwig 1986, S. 209; Pomodoro 2007,
S. 453, Abb. S. 452; Scritti 2000, Abb. S. 60;
Wallraf-Richartz 1973, S. 49f, Abb. Nr. 78

Dieser Bozzetto für das große Relief der Volkshoch-
schule in Köln (vgl.: 60-64 RI 1) wurde nicht
ausgeführt.

Archivnr.: 157b [218]



60-61 RI 3 c

Grande murale Università di Colonia bozzetto, 1961

Zement, Blei, Messing, 114 x 39 x 4 cm, (Zement mit
dünner Eisenrahmung)

Oberer Teil mit oxydiertem Eisenpulver (?) behandelt
Museum Ludwig, Köln

Schenkung des Künstlers; 1966 vom Hochbauamt,
bzw. Kulturdezernent übergeben (Inv.-nr.: ML
76/SK 251)

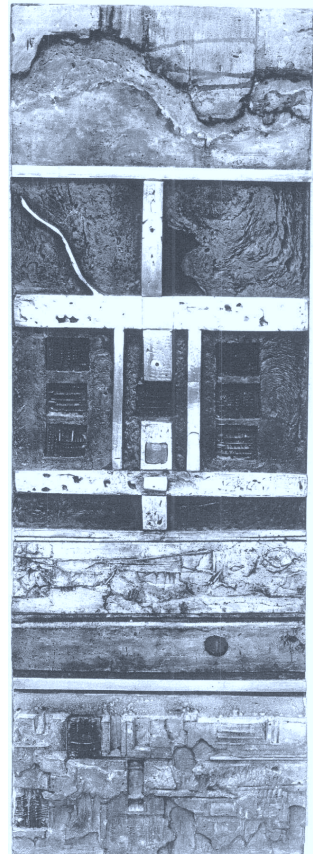
Nicht signiert

Schlechter Zustand: Risse, und Abplatzungen im Gips

Lit.: Museum Ludwig 1986, S. 209; Pomodoro 2007,
S. 453, Abb. S. 452; Wallraf-Richartz 1973, S.
49f, Abb. Nr. 78

Dieser Bozzetto für das große Relief der Volkshoch-
schule in Köln (vgl.: 60-64 RI 1) wurde nicht
ausgeführt.

Archivnr.: 157c [219]





60-64 RI 1

Omaggio alla civiltà tecnologica, 1960–1964

Bronze und getönter Zement, 2200 x 800 cm
Einzelstück

Köln, Treppenhausfassade der Volkshochschule Köln, Josef-Haubrich-Hof (Neumarkt)

Der Gips befindet sich im Besitz der Stadt Köln (in Archiv unter der Nr. 157)

Auftrag am 30.3.1962 nach internationalem Wettbewerb, an dem 8 Künstler teilnahmen, u. a. auch Bernhard Heiliger und Wilhelm Loth. – Der Entwurf wurde mit mehreren Studien vorbereitet: 60-61 RI 3 a, 60-61 RI 3 b und 60-61 RI 3 c

Lit.: Actualités 3-62, S. 56; Azzella 1-65, Abb. S. 136-137; Ballo 1984, S. 26f, Abb. S. 90; Ballo 9-64, o. S., Colpo 1988, S. 46, 98, Abb. 94/95; Conterini 22.3.62, o. S., De Micheli 1981, S. 233; Firenze 1970, S. 154, Firenze 1984, S. 76; Joray 1977, S. 40/41, Abb. S. 51; Libro 1974, Abb. S. 136, 137; Hunter 1982, Abb. S. 59; Hunter 1995, Abb. S. 79; Kolberg 1988, S. 162f, Abb. S. 162; Kölnische 16.5.64, Abb. o. S; Ländendorf 24-1962, S. 392; Milano 1971, o. S.; Milano 2002, S. 30; New York 1965, Abb. vordere innere Umschlagseite + im Text; Pomodoro 1992, S. 113; Pomodoro 2007, S. 12, 15, 281, 368, 453, Abb. S. 2 x 12, 105, 284, 453; Reliefs 1960, S. 91, Abb. S. 90; Rode 4-65, o. S. (27-30), 2 x Abb; Roma 1965, S. 11, Abb. vordere innere Umschlagseite; Rotzler 2-66, S. 84, + Abb.; Scritti 2000, S. 21, 60, 72, 128, Abb. S. 70, 72; Stragholz 3-65, o. S., + Abb., Titel; Sturm 12.6.65; Terni 1995, S. 15; Valetta 1977, o. S. + Biographie; Vernissage 5-6-64, S. 2 + Abb. eines Modells; Weiler 13.5.64, S. 16

Archivnr.: 158 [220]

61 RI 1

Piccola scultura, 1961

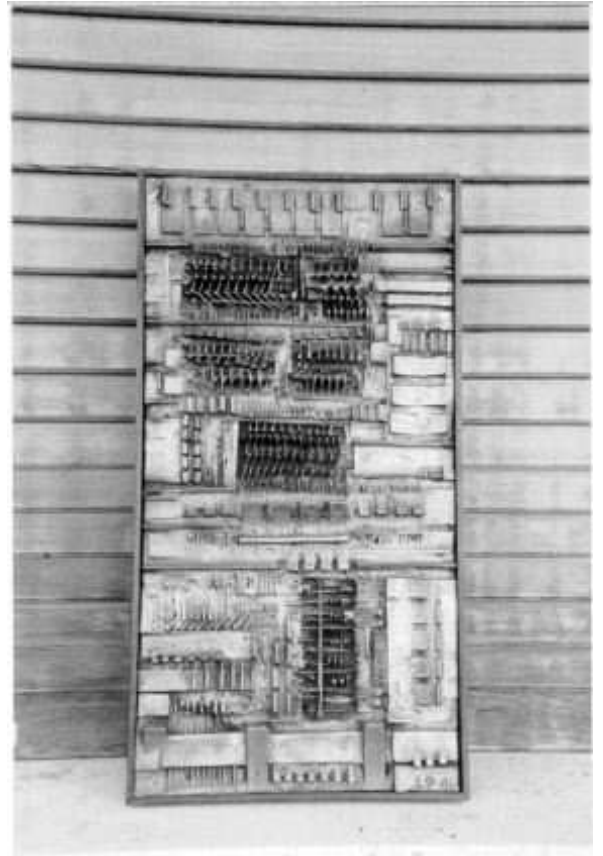
Blei und Zinn, 54 x 27 cm

Einzelstück

Privatbesitz Bologna, seit 1994, sign. & dat.

Pomodoro 2007, S. 456, Abb. S. 457

Archivnr.: 156a [226]



61 RI 2

Tavola della memoria, 1961

236 x 99 cm (mit Halterung)

1 Ex. Blei (= Originalmodell): Verbleib unbekannt, bis
1988 Privatbesitz Belgien

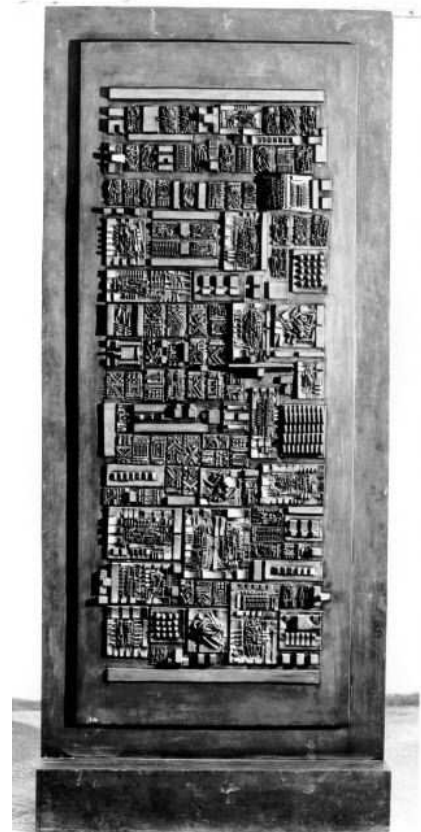
3 Ex. Bronze: 1/2, 2/2 Galerieverkauf Zürich, 02pa
Museo Italo Americano, San Francisco (CA)
USA; sign. & dat.

Zeitweise wurde das Werk auch unter dem Titel *Porta*,
oder *Tavola della memoria n° 2* archiviert.

Ausst.: 1977 Milano, 1978 Alghero, 1983 Chicago

Lit.: Alghero 1978, Abb. o. S.; Chicago 1983, Abb. S.
60; Pomodoro 2007, S. 461 + Abb.

Archivnr.: 159 [239]



61 RI 3

Tavola dei segni 1961 (1), 1961

Bronze, 116 x 67 x 8 cm

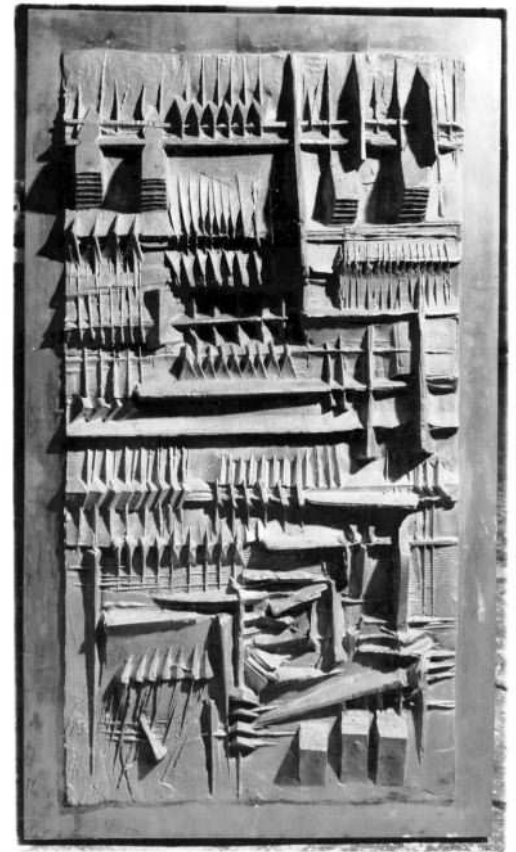
1/1 Privatbesitz Pavia, seit 1994, aus Galeriebesitz
Roma, sign., num. betitelt & dat.; 01pa Privat-
besitz Stockholm

Titel bis 1996: *La tavola dei segni*

Ausst.: 1963 Bruxelles (?), 1965 Humblebaek, 1965 La
Chaux-de-Fonds

Lit.: Pomodoro 2007, S. 458 + Abb.

Archivnr.: 163 [232]



61 RI 4

Rilievo, 1961

Bronze, 60 x 83 cm

1/2 Verbleib unbekannt; 2/2 Galeriebesitz Milano,
sign., num. & dat., Befestigung: auf Holz
montierte Messingplatte mit Bronzesockel
(Maße: 62 x 83 x 15 cm); 02pa Privatbesitz

Lit.: Pomodoro 2007, S. 468 + Abb.

Archivnr.: 164a [266]



61 RI 5

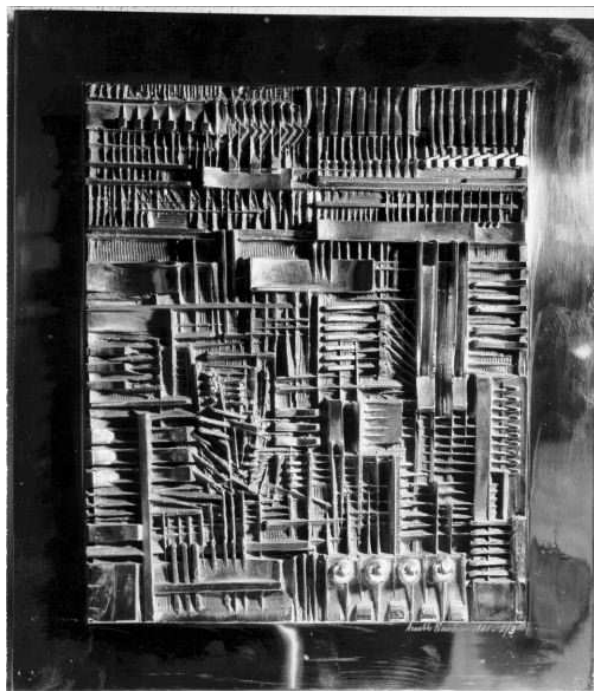
Bozzetto, 1961

Bronze, 46 x 40 cm

3 Ex.: 1) Galerieverkauf Zürich, sign., num. & dat.; 2)
Verbleib unbekannt 3) Privatbesitz Milano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 457 + Abb.

Archivnr.: 165 [229]



61 RI 6

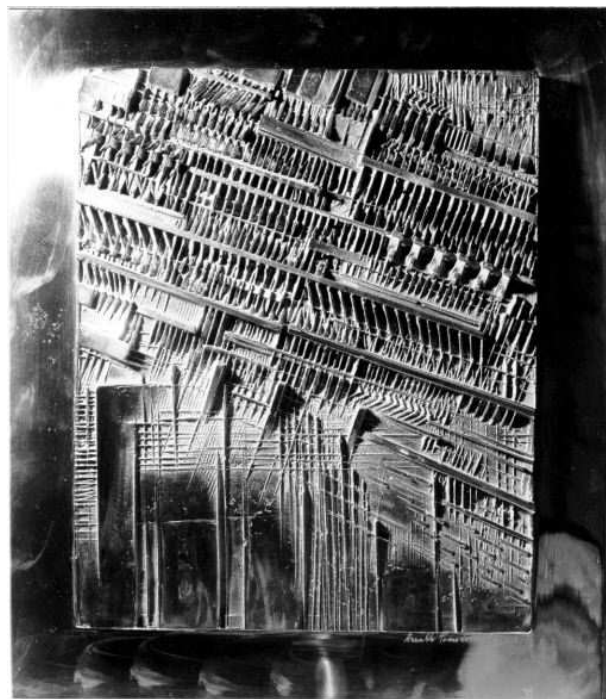
Bozzetto, 1961

Bronze, 46 x 40 cm

3 Ex.: 1) Privatbesitz sign., num. & dat.; 2) Galerie-
verkauf Zürich 3) Privatbesitz Milano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 458 + Abb.

Archivnr.: 166 [230]



61 RI 7

The Egg, 1961

Bronze; 58 x 42 x 17,8 cm

Einzelstück

Verbleib unbekannt; bis 1995 Privatbesitz New York
(NY) USA

Lit.: Pomodoro 2007, S. 468 + Abb.

Archivnr.: 169 [267]



61 RI 8

Tavola dei segni 1961 (2); 1961

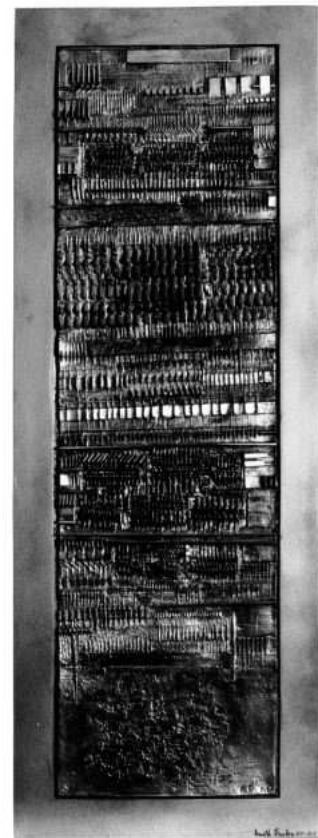
Bronze; 131,5 x 48 x 3,5 cm

1/2 Privatbesitz Bruxelles; 2/2 Galerieverkauf Milano;
sign., num. & dat.; 02pa Privatbesitz Milano

Titel bis 1996: *Tavola dei segni*

Lit.: Pomodoro 2007, S. 459 + Abb.

Archivnr.: 170 [234]



61 RI 9

La tavola del matematico, 1961

Blei; 59 x 39,5 cm

Einzelstück

Museum Ludwig, Köln; erworben 1961 (Inv.-nr.: ML 76/SK 216), sign. & dat.

Ausst.: 1963 Bruxelles, 1963 Paris, 1965 Köln

Lit.: Ladendorf 24-1962, S. 392, Abb. S. 231; Museum Ludwig 1996, S. 192 + Abb.; Pomodoro 2007, S. 457 + Abb.; Trier 1-62, o. S. (S. 30)

Archivnr.: 172a [228]

(Abb. Museum Ludwig, Köln)



61 RI 10

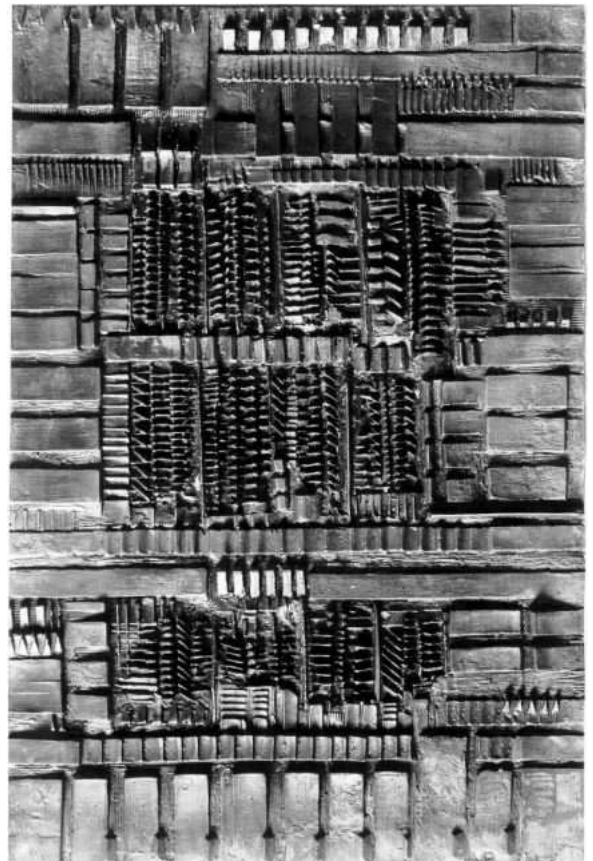
Tavola del matematico II, 1961

Bronze, 70 x 50 cm

1/2, 02pa Verbleib unbekannt; 2/2 Privatbesitz Milano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 457 + Abb.

Archivnr.: 173 [227]



61 RI 11

Cattedrale, 1961

Vergoldetes Silber auf Eisen- bzw. Holzunterlage;
34 x 15 (mit Eisen- bzw. Holzunterlage 50 x
31 x 3,5)

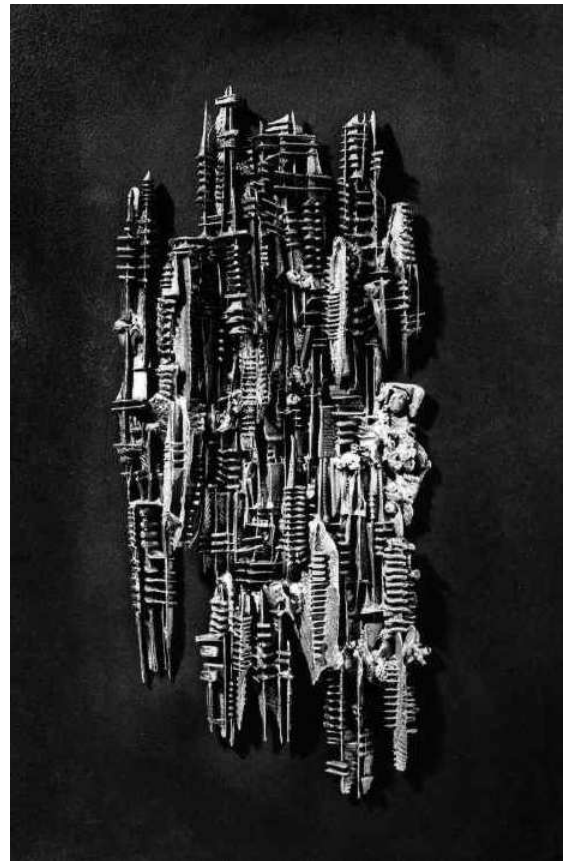
Einzelstück

Privatbesitz Norditalien, sign. & dat. (sowohl auf Eisen
als auch auf dem Holz)

Ursprünglich war das Gussstück nur auf Holz montiert,
1996 aber vom Künstler unter Verwendung der
originalen Holzunterlage, auf einer Eisenunter-
lage befestigt.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 463 + Abb.

Archivnr.: 173a [247]



61 RI 12

Studio, 1961

Bronze, 142 x 41 cm

1/2 Galerieverkauf Bruxelles; 2/2 Privatbesitz 02pa
Privatbesitz

Ausst: 1973 Genova

Lit.: Pomodoro 2007, S. 459 + Abb.

Archivnr.: 174 [235]



61 RI 13

Studio n° 1 – Tavola dei segni, 1961

Bronze mit silberfarbener Patina, auf Eisenrahmen montiert; 57,8 x 33,3 cm (nur Guss: 51 x 30,9 cm)

Einzelstück

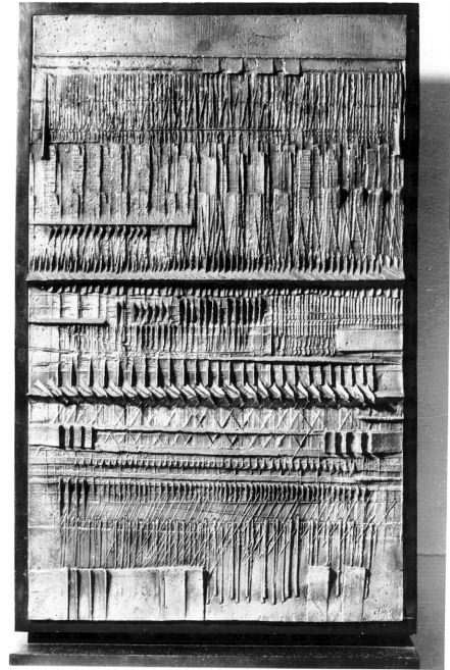
Peggy Guggenheim Museum, Venedig; Kat.-nr.: 76.2553 PG 213; Erworb. vom Künstler nach der „Biennale d’Arte Triveneta, IV Concorso Internazionale del Bronzetto di Padova“, Herbst 1961, sign. & dat.

Relief hat einen wieder geschlossenen Gussriss.

Ausst.: 1961 Padova, 1964-65 London, 1969 New York, 1988 Mantova

Lit.: Calas 1967, Abb. S. 210; Pomodoro 2007, S. 458 + Abb.; Zander Rudenstine 1985, S. 663, 664, Abb. 2 x 663

Archivnr.: 174a [231]



61 RI 14

Studio, 1961 (oder 1962?)

Vergoldete Bronze, 60 x 34 cm
Einzelstück (?)

Ausst.: 1962 Genf

Lit.: Genf 1962, Abb. o. S.; Pomodoro 2007; S. 472 + Abb.

Quelle: Genf 1962

Das Werk stimmt bis auf wenige Abweichungen mit *Studio n° 1* (60 RI 13) überein.

Archivnr.: noch keine [276]

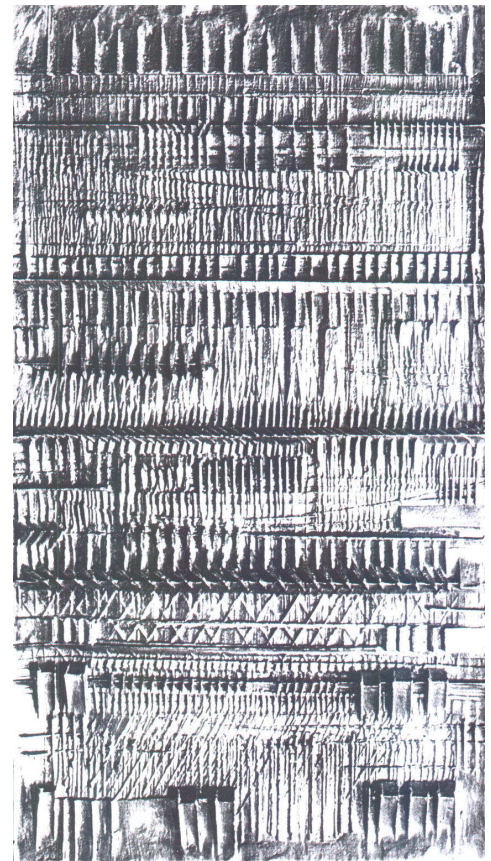


Abb.: Genf 1962

61-62 RI 1

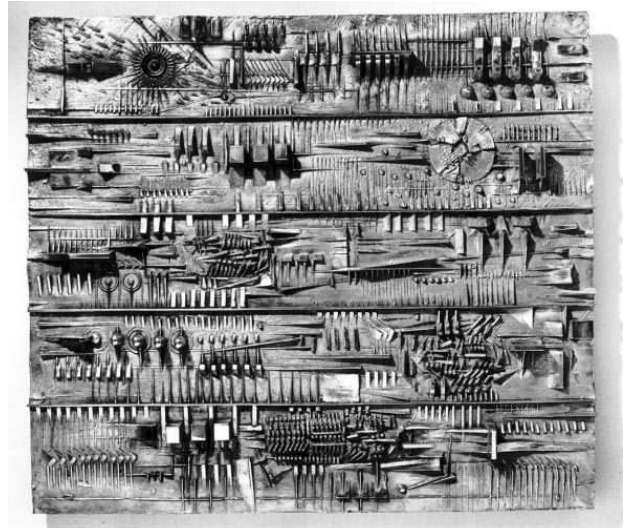
Bassorilievo rettangolare, 1961-62

Bronze, 52 x 59 cm

1/2 Privatbesitz 2/2 Privatbesitz Los Angeles durch
Galerieverkauf San Francisco, 02pa Privat-
besitz; pa (leicht variiertes Exemplar): Privat-
besitz Roma seit 1984

Lit.: Pomodoro 2007, S. 472 + Abb.

Archivnr.: 175b [275]



61-62 RI 2

Fregio, 1961-62

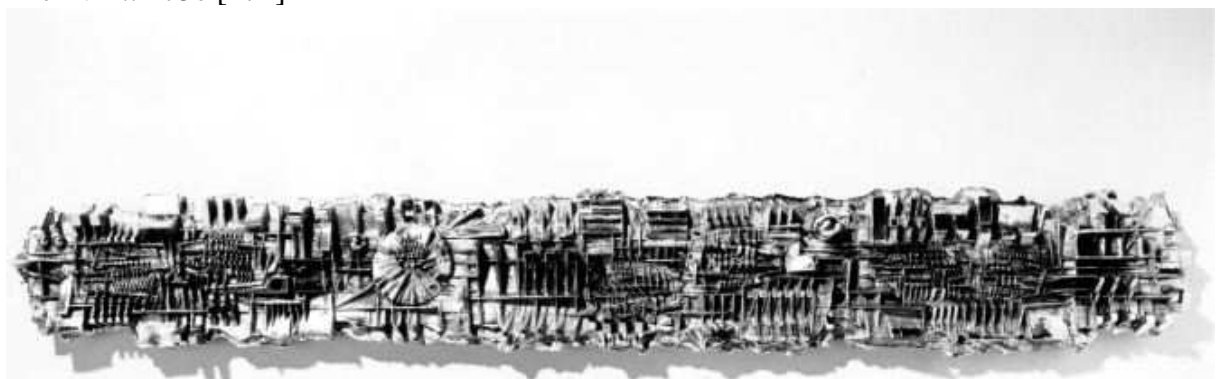
Bronze, 15 x 107 cm

1/2 Privatbesitz 2/2 Privatbesitz New York (NY) USA, bis 1984 Privatbesitz Boston (MA)
USA, sign. & num.; 02pa Privatbesitz; pa Privatbesitz Sartirana
Erster Titel: *Bassorilievo striscia*

Ausst.: 1984 Boston

Lit.: Pomodoro 2007, S. 472 + Abb.

Archivnr.: 175c [274]

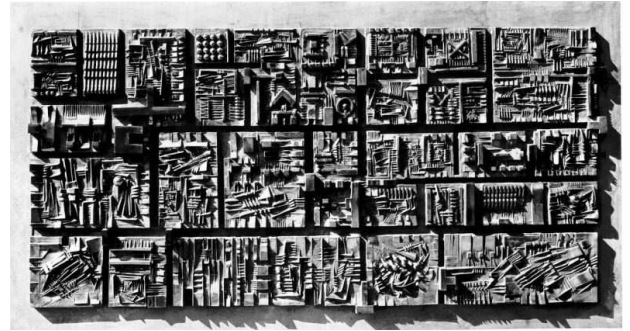


61-62 RI 3

Grande tavola dei segni, 1961-62

Bronze, 120 x 218 cm

1/2 Privatbesitz Milano; 2/2 Galeriebesitz Milano, aus Privatbesitz dieses Ex. war bis zur Korrektur durch den Künstler zwischenzeitlich fälschlicherweise vertikal montiert worden, sign., num. & dat, seit 2000 neue Rückseite: 220 x 119 x 28 cm (einschl. Sockel; Sockelhöhe 133 cm); 02pa Privatbesitz Bruxelles; pa Galeriebesitz San Francisco (CA) USA, sign. & num.



Ausst.: 1983-85 Columbus

Lit.: Libro 1974, Abb. S. 92; Columbus 1983, Abb. S. 22/23; Milano 1972, Abb. S. 219; Pomodoro 2007, S. 471, Abb. S. 470

Archivnr.: 177 [273]

62 RI 1

Tavola dei segni 1962 (1); 1962

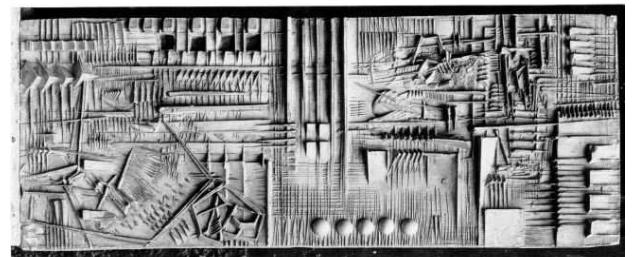
Bronze auf Holz, 45 x 105 cm

1/2 Privatbesitz Zürich, 2/2 Museum Folkwang, Essen, 1966, durch Galerieverkauf, Zürich; 02pa Privatbesitz

Titel bis 1996: *Tavola dei segni n° 3*

Lit.: Mitteilungen 1-67, S. 14, Abb. 13; Pomodoro 2007, S. 473 + Abb.

Archivnr.: 180 [277]



62 RI 2

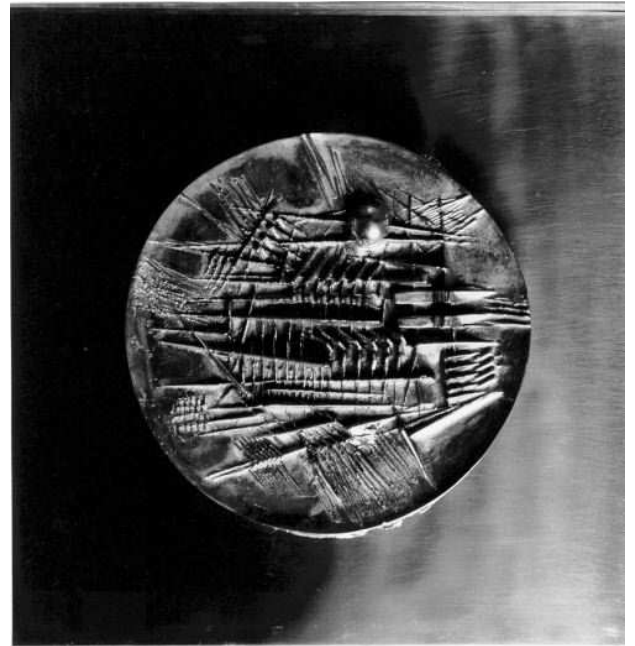
Bassorilievo, 1962

Vergoldete Bronze, Ø 18 x 2,5 cm, (mit holzverstärkter
Bronzeunterlage: 29 x 29 x 3 cm)

1/3, 03pa Galerieverkauf Zürich, 2/3 Privatbesitz Milano,
3/3 Privatbesitz Milano, aus Privatbesitz
Milano, sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 474, Abb. S. 475

Archivnr.: 181 [284]



62 RI 3

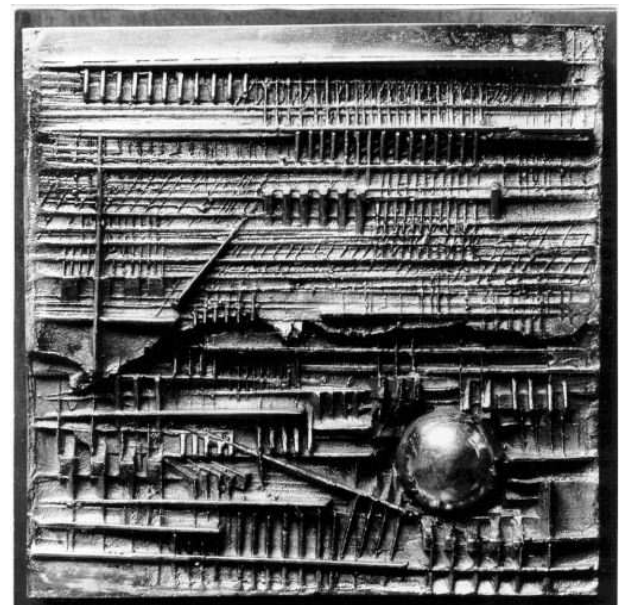
Bassorilievo, 1962

Vergoldete Bronze, 20 x 20 cm

1/3, 03pa Galerieverkauf Zürich, 2/3 Firmenbesitz, 3/3
Privatbesitz Bruxelles

Lit.: Libro 1974, Abb. S. 95; Pomodoro 2007, S. 474 +
Abb.

Archivnr.: 182 [283]



62 RI 4

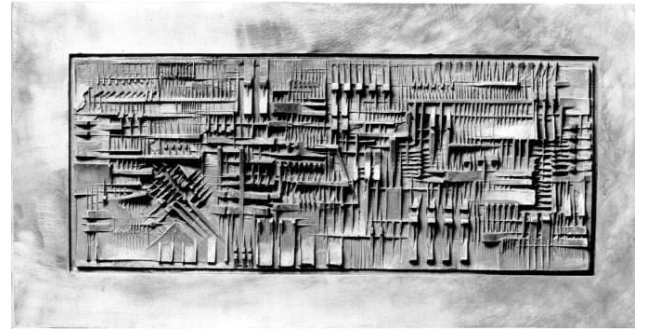
Bassorilievo, 1962

Bronze; 27,5 x 68,5 cm

1/2 seit 1991 Privatbesitz Podenzano, sign., num, & dat., aus: Privatbesitz Milano; 2/2 Privatbesitz USA, sign., num, & dat.; 02pa Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 473 + Abb.

Archivnr.: 183 [279]



62 RI 5

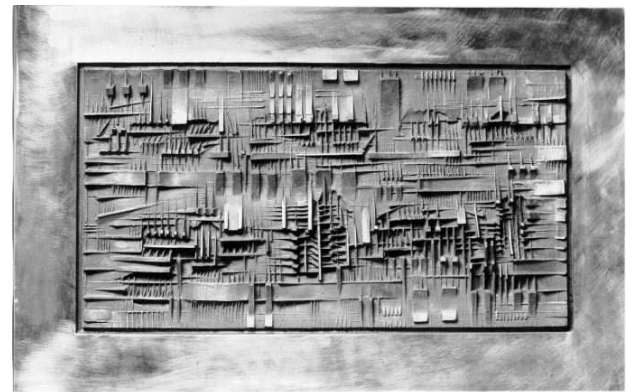
Bassorilievo, 1962

Bronze, 31 x 58 cm

1/2 Privatbesitz sign., num. & dat., 2/2 Privatbesitz 02 pa Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 474 + Abb.

Archivnr.: 184 [280]



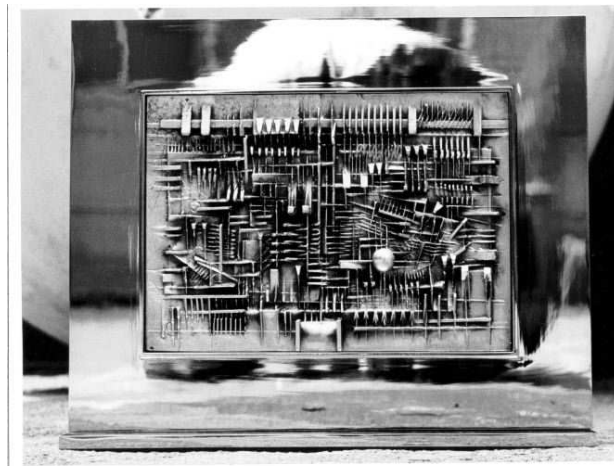
62 RI 6

Bozzetto, 1962

Silber, 16 x 23 cm
Einzelstück
Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 481 + Abb.

Archivnr.: 186 [297]



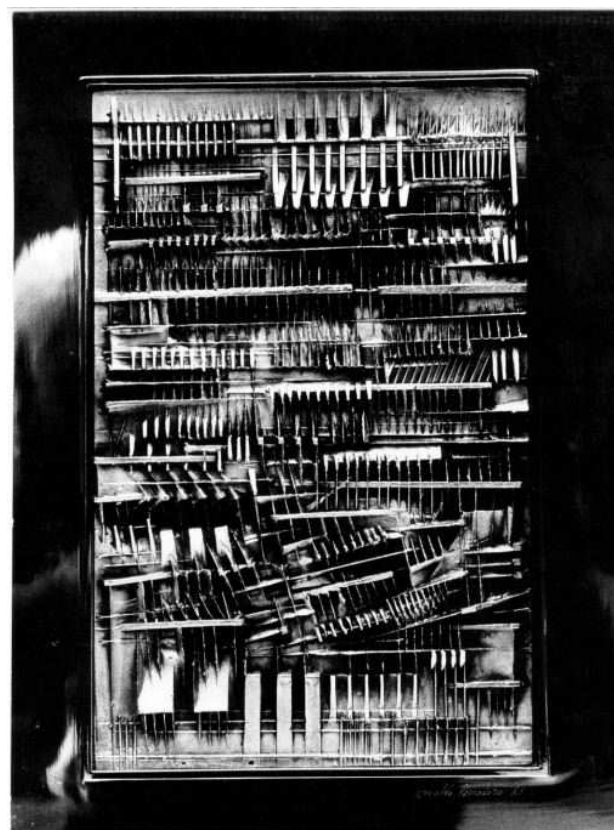
62 RI 7

Bozzetto, 1962

Silber, 22 x 14 cm
Einzelstück
Verbleib unbekannt
Sign. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 481 + Abb.

Archivnr.: 187 [296]



62 RI 8

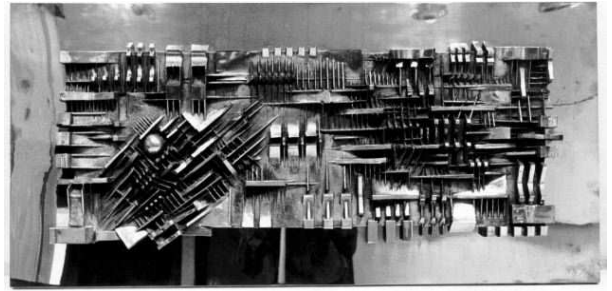
Bassorilievo, 1962

Bronze, 48 x 102 cm

1/2 Galerieverkauf Zürich, 2/2 Galerieverkauf Milano,
02pa Privatbesitz Perugia, sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 474, Abb. S. 475

Archivnr.: 190 [281]



62 RI 9

Tavola dei segni 1962 (2); 1962

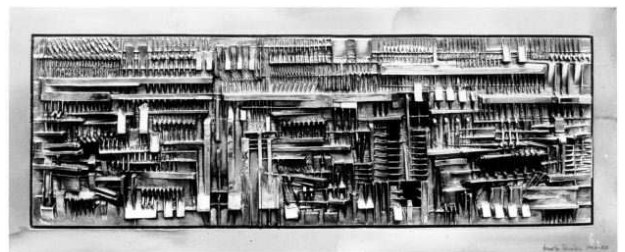
Bronze; 29,5 x 87,5 cm

1/2 Privatbesitz Milano, durch Galerieverkauf Milano;
2/2, 02pa Verbleib unbekannt

Titel bis 1996: *Tavola dei segni*

Lit.: Pomodoro 2007, S. 473 + Abb.

Archivnr.: 191 [278]



62 RI 10

Bassorilievo, 1962

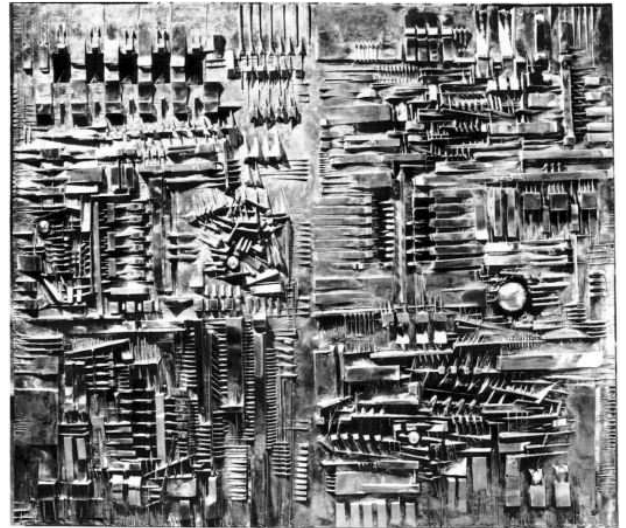
Bronze; 150 x 175 x 8 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/2 Privatbesitz Norditalien,
2/2 Galerieverkauf Zürich 1990; 02 pa im Be-
sitz des Künstlers

Ausst.: 1987 Malcesine, 1995 Rimini II

Lit.: Malcesine 1987, Abb. Tafel 17; Pomodoro 2007,
S. 474 + Abb.

Archivnr.: 202a [282]



62 RI 11

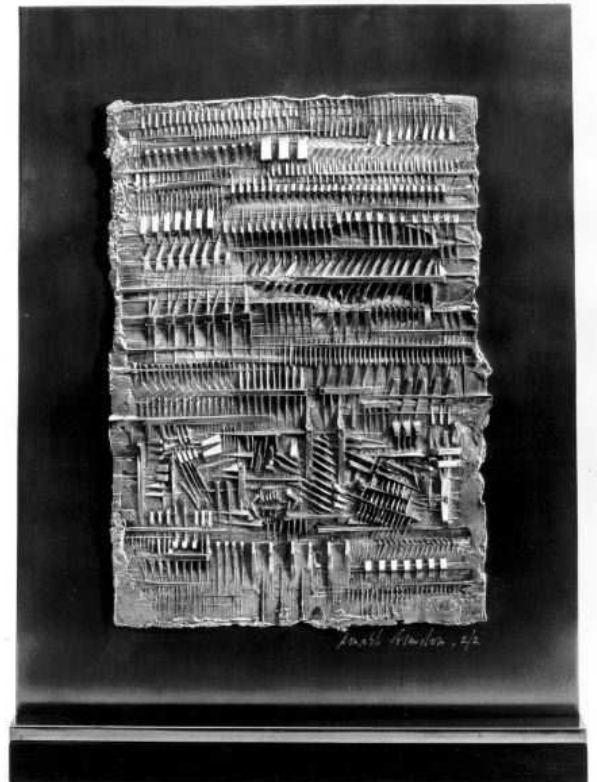
Bozzetto, 1962

Vergoldete Bronze auf Metallhalterung; 25 x 18 cm
(nur Guss, mit Halterung: 33 x 26 cm)

1/2, 02pa Verbleib unbekannt; 2/2 Verbleib unbekannt,
sign. & num.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 480 + Abb.

Archivnr.: 206a [295]



64 RI 1

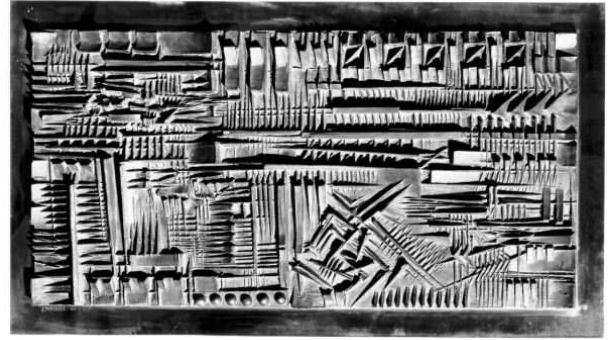
Rilievo, 1964

Bronze, 58 x 113 cm

2 Ex.: I/II Galeriebesitz Milano, vorher: Privatbesitz
Belgien, sign. & dat., 2) Verbleib unbekannt,
bis 1997 Privatbesitz Tarquinia

Lit.: Pomodoro 2007, S. 504 + Abb.

Archivnr.: 232b [358]



64 RI 2 a

Bozzetto Bassorilievo Rank-Xerox, 1964

Vergoldetes Blei und auf Holz montiertes Messing-
blech; ca. 25 x 30 cm

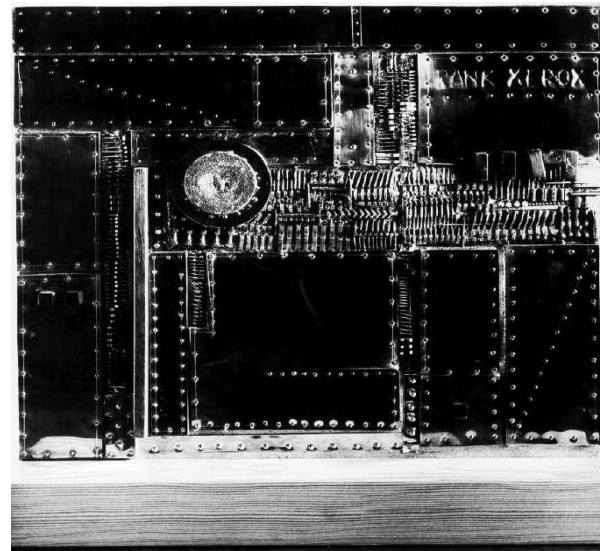
Rank-Xerox, Milano

Auftraggeber: Rank-Xerox, Milano; nicht verwendeter
Bozzetto für das Eingangshallen-Relief des
Mailänder Firmensitzes (64-65 RI 1)

Lit.: Pomodoro 2007, S. 505 + Abb.

Die Teile aus vergoldetem Blei wurden mit der „Osso-
di-seppia“-Technik hergestellt.

Archivnr.: 238a [351]



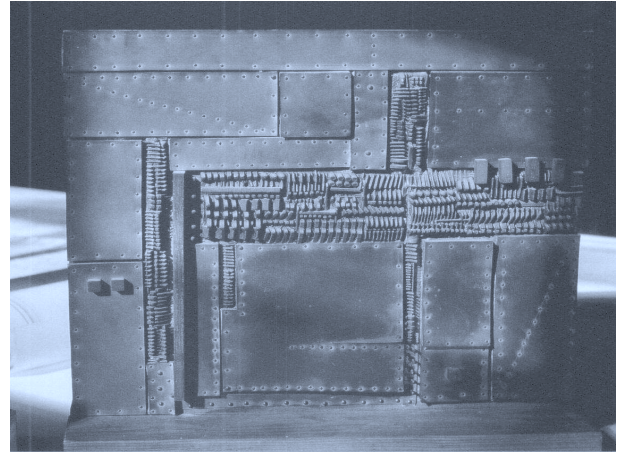
64 RI 2 b

Bozzetto Bassorilievo Rank-Xerox, 1964

Vergoldetes Blei und auf Holz montiertes Messingblech; 25 x 28 cm (mit Holzsockel: 28,5 x 28,5 x 14 cm)

Im Besitz des Künstlers

Auftraggeber: Rank-Xerox, Milano; Bozzetto der ausgeführten Variante für das Eingangshallen-Relief des Mailänder Firmensitzes (vgl. 64-65 RI 1).



Lit.: Pancera 4.6.69, Abb. 91; Rotzler 2-66, Abb. S. 91
Die Teile aus vergoldetem Blei wurden mit der „Osso-di-seppia“-Technik hergestellt.

Archivnr.: 238a

(Foto: Verfasserin)

64-65 RI 1

Bassorilievo Rank-Xerox, 1964-65

Bronze, 290 x 385 cm

Einzelstück

Verbleib unbekannt; bis Mai 1997 in Eingangshalle des Firmensitzes, Milano

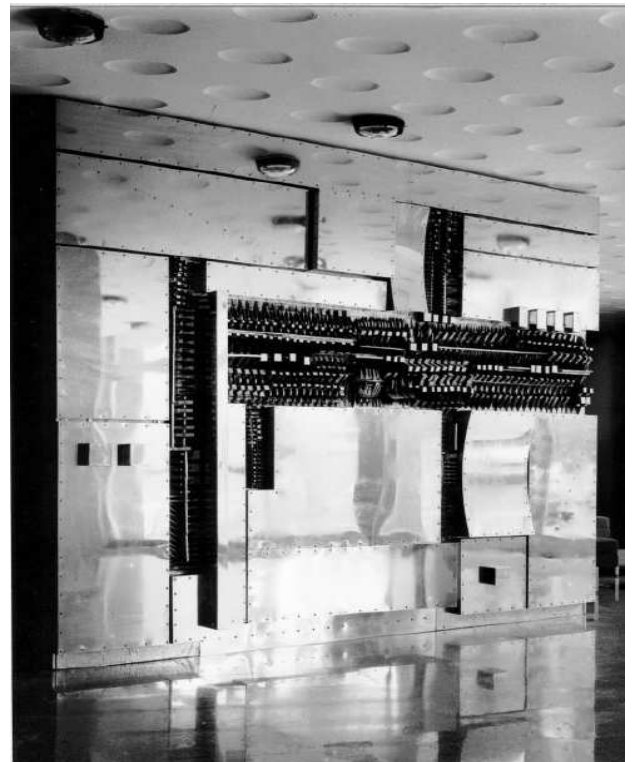
Auftrag der Firma Rank-Xerox, Milano

Ausst.: New York 1965, Abb. o. S. Pancera 6-69, Abb. 91; Pomodoro 2007, S. 283, 368; Rotzler 2-66, Abb. S. 91

Lit.: Pomodoro 2007, S. 505 + Abb.

Zu diesem Werk existieren 2 Modelle (vgl. 64 RI 2 a + b)

Archivnr.: 238 [352]



65 RI 1

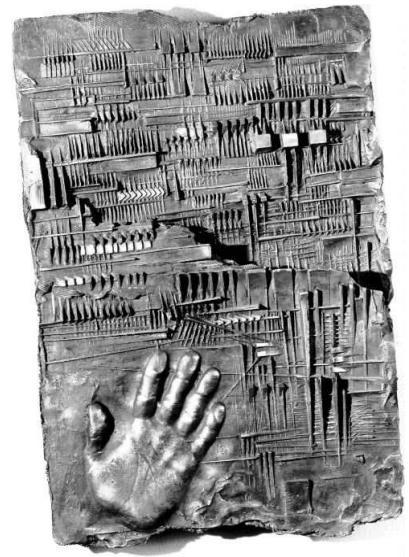
Lettera a K., 1965

Bronze, 56 x 37 x 9,5 cm

4 Ex., Guss: Battaglia, Milano: 1) Privatbesitz Paris, 2) Privatbesitz New York (NY) USA; 3) pa Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano; sign. & dat.; 4) in versch. Privatbesitz Milano

Ausst: 1965 Paris, 1984 Firenze, 1987 Malcesine, 1989 Novara, 1993 Japan, 1995 Rimini, 1997 Finalborgo, 2000 Roma, 2001 Milano

Lit.: Finalborgo 1997, S. 11, Abb. S. 12; Firenze 1984, Abb. S. 68; Japan 1994, Abb. S. 47; Libro 1974, Abb. S. 96; Malcesine 1987, Abb. Tafel 11, 12; Milano 2001, Abb. S. 82; Novara 1989, Abb. o. S.; Quintavalle 10.8.95, Abb. S. 96; Pomodoro 2007, S. 521, Abb. S. 120, 521; Rimini 1995, Abb. S. 35; Roma 2000, Abb. Nr. 46



Franz Kafka, Søren Kierkegaard oder eine andere Person bezieht.

Pomodoro lässt offen, ob sich der Titel auf Paul Klee,

Archivnr.: 242 [388]

65 RI 2

Bozzetto 25, 1965

Bronze

Maße & Verbleib unbekannt

Einzelstück,

Guss: Battaglia, Milano, zwischenzeitlich im Musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds, Schweiz aufbewahrt

Archivnr.: 246

(Keine Abb. vorhanden)

65 RI 3

Bozzetto 22, 1965

Vergoldete Bronze, 18 x 19,5 cm

Einzelstück

Guss: Valcamonica & Visigalli, Milano

Privatbesitz

Archivnr.: 246a

(Keine Abb. vorhanden)

65 RI 4

Bozzetto 23, 1965

Vergoldete Bronze, h (?) 22cm

Einzelstück

Guss: Battaglia Milano: Verbleib unbekannt, zeitweise
im Musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-
Fonds, Schweiz aufbewahrt

Ausst.: 1965 La Chaux-de-Fonds

Archivnr.: 246b

(Keine Abb. vorhanden)

65 RI 5

Bozzetto 24, 1965

Vergoldete Bronze, 19 x 25,5 cm

Einzelstück

Privatbesitz Amsterdam

Archivnr.: 246c

(Keine Abb. vorhanden)

65 RI 6

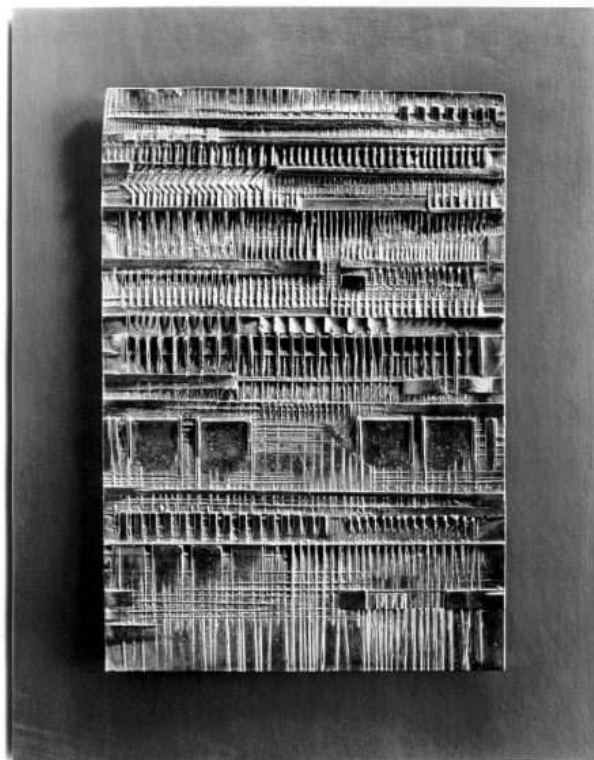
Bozzetto 28, 1965

Vergoldete Bronze, 36 x 24,5 cm

1/2 Privatbesitz Perugia, 2/2 Privatbesitz Milano, 02pa

Verbleib unbekannt

Archivnr.: 246d



66 RI 1

Bozzetto 26, 1966

Silber, 16 x 13 cm¹⁴

Einzelstück

Privatbesitz New York (NY) USA

Lit.: Pomodoro 2007, S. 527 + Abb.

Archivnr.: 252 [403]



¹⁴ Diese Maße beziehen sich vermutlich nur auf den Guss.

66 RI 2

Grande Bassorilievo, 1966

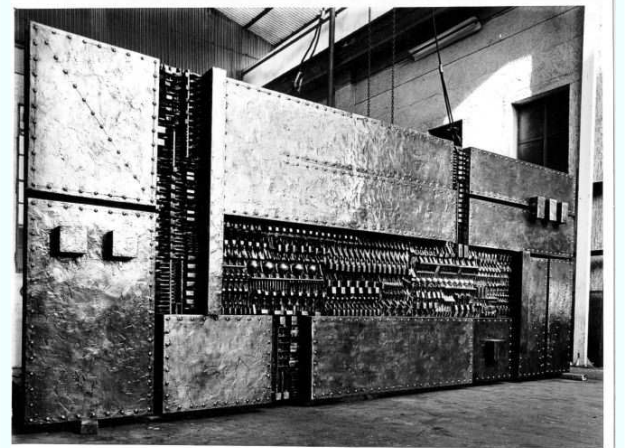
Bronze, 170 x 460 cm

Guss: De Andreis, Quinto Stampi: 1/2 Italienische Botschaft in Tokyo/Japan; 2/2 Verbleib unbekannt; 02pa Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano

Ausst.: 1972 Darmstadt, 1974 Milano, 1978 Atlanta, 1978 Caracas, 1979 Miami, 1984 Firenze

Lit.: Atlanta 1978, Abb. o. S. (S. 9); Firenze 1984, Abb. S. 77; Hunter 1982, Abb. S. 74/75; Hunter 1995, Abb. S. 68/69; Libro 1974, Abb. S. 146-147; Milano 1974, Abb. Nr. 50; Pomodoro 2007, S. 288, 368, 529, Abb. S. 122/123, 529; Scritti 2000, S. 327-328, Abb. 326/327; Varese 1998, S. 22, Abb. S. 18

Archivnr.: 255 [413]



66 RI 3

Bozzetto, 1966

Bronze, 17 x 46 cm

Einzelstück

Privatbesitz

Ausst.: 1983 Dallas

Lit.: Pomodoro 2007, S. 529 + Abb.

Maquette des *Grande Bassorilievo* für die Italienische
Botschaft in Tokio (vgl. 66 RI 2).

Archivnr.: 255a [412]

(Keine Abb. vorhanden)

66 RI 4

Rilievo, 1966

Silber, 12 x 15,5 cm (mit Unterlage: 20 x 15 x 2,5 cm)

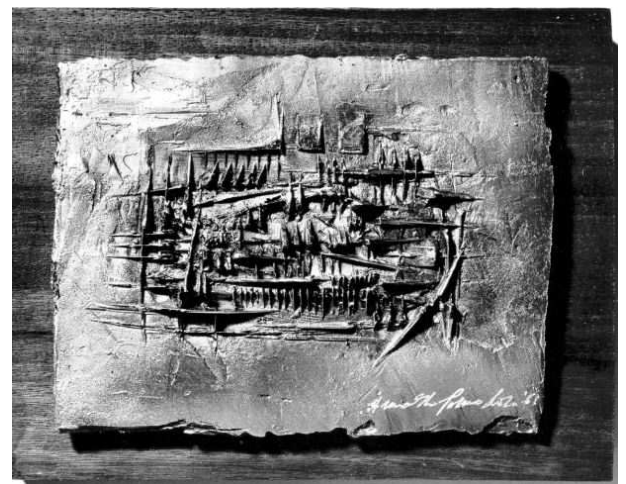
Einzelstück

Galerieverkauf Milano

Sign. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 526, Abb. S. 527

Archivnr.: 257a [400]



66 RI 5

Video d'oro Ultravox, 1966

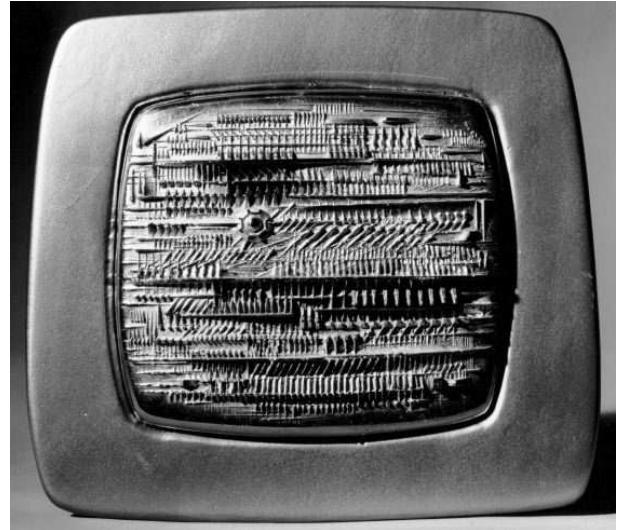
16 x 17 cm (mit Metallrahmen: 23 x 25 cm)

1 Prototyp Silber auf versilberter Bronze: im Besitz des Künstlers

2 Ex. Gold: an Auftraggeber (Firma in Milano) übergeben, der sie als Preis verwenden wollte, weiterer Verbleib unbekannt

Lit.: Video 5-67 o. S. + Abb.; Pomodoro 2007, S. 526, Abb. S. 527

Archivnr.: 257 [402]



66 RI 6

Bozzetto, 1966

Silber auf Holz montiert; 16 x 17 cm (mit Unterlage: 22,5 x 23 cm)

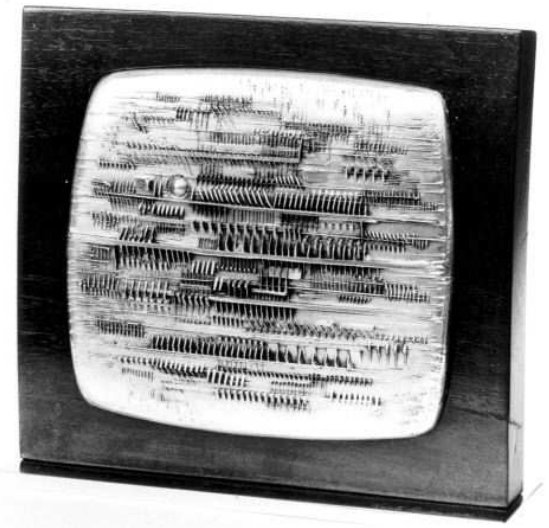
Einzelstück

Bis 2000 Galeriebesitz New York (NY) USA, seit 1992 Galeriebesitz Legnano; 2000 gereinigt; auf Sockel sign., num. & dat.

Ausst.: 1999 New York

Lit.: New York 1999, Abb. S. 48; Pomodoro 2007, S. 526, Abb. S. 527

Archivnr.: 257b [401]



66 RI 7

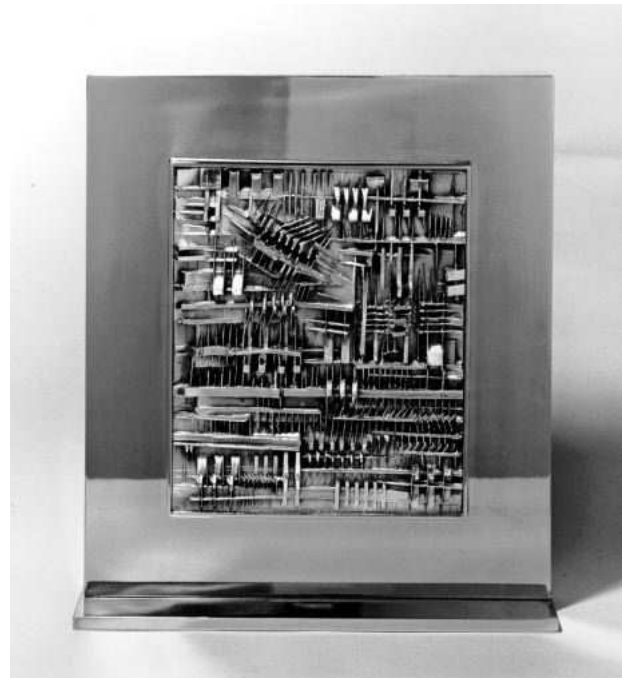
Rilievo, 1966 (?)

Versilberte Bronze, 21 x 17 cm (mit Rahmen: 32 x 28 cm)

1/2, 02pa Verbleib unbekannt; 2/2 Privatbesitz Milano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 527 + Abb.

Archivnr.: 275b [404]



66-67 RI 1

Bronze, 107 x 630 x 5 cm

1/2 Stanford Museum and Art Gallery at Stanford University, Palo Alto (CA) USA; 2/2 Arts Institute of Illinois, Chicago (IL) USA; 02pa im Besitz des Künstlers

Lit.: Pomodoro 2007, S. 532 + Abb.

Archivnr.: 272 [424]



68 RI 1

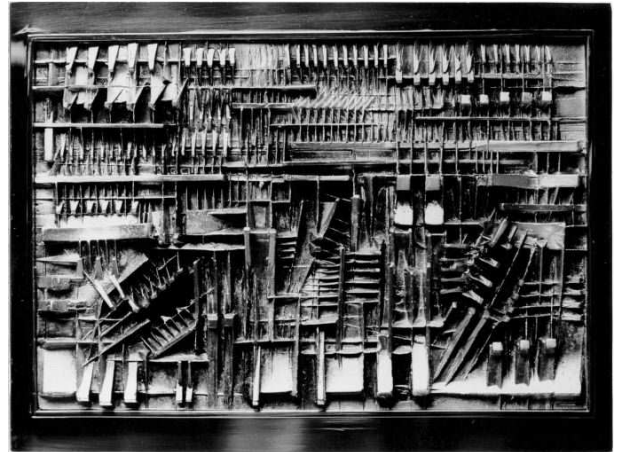
Bassorilievo, 1968

Silber (Rahmen: Stahl); 16,5 x 23,5 cm (mit Rahmen: 28 x 35 cm)

4 Ex.: 1) Galerieverkauf Milano, 2) Galerieverkauf Zürich, 3) Verbleib unbekannt, Iipa Galeriebesitz Milano (in versilberter Bronze), sign., num., & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 543 + Abb.

Archivnr.: 290 [454]



68 RI 2

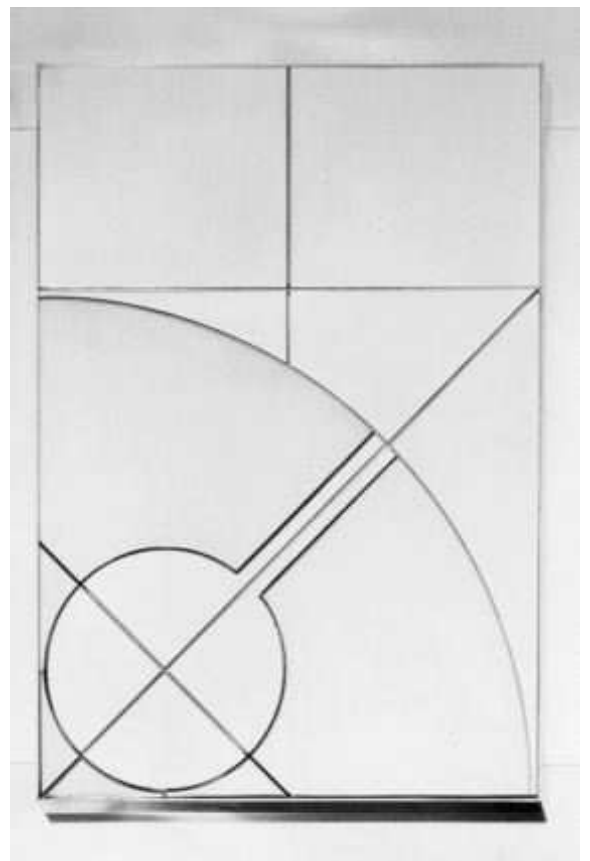
Studio I, 1968

Verchromtes Messing, 36 x 25 cm
1/2 Privatbesitz Parma, 2/2, 02pa Verbleib unbekannt

Ausst.: 1969 Köln

Lit.: Pomodoro 2007, S. 552 + Abb.

Archivnr.: 294a [485]



68 RI 3

Studio II, 1968

Messing, verchromtes Messing, 36 x 25 cm
1/2 Privatbesitz Parma; 2/2, 02pa Verbleib unbekannt

Ausst.: 1969 Köln
Lit.: Pomodoro 2007, S. 552 + Abb.

Archivnr.: 294b [486]



68 RI 4

Trittico, 1968

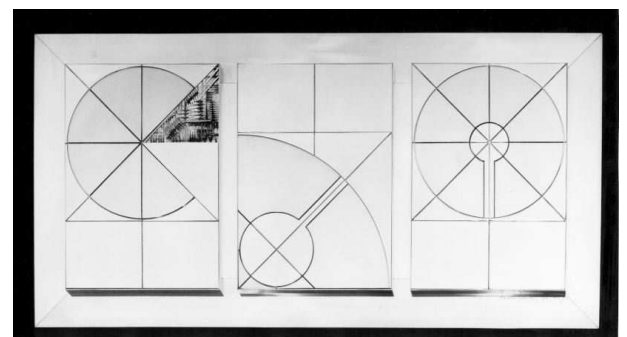
Messing, verchromtes Messing, Silber; 47,3 x 93 cm
1/2, 2/2 Verbleib & Status unbekannt; 02 Privatbesitz Schweiz

Dieses Werk wird aus *Studio I* (68 RI 2), *Studio II* (68 RI 3) und einem bisher noch nicht identifizierten *Cerchio quadrato* übernommen.

Beschreibende Zusatzbezeichnung: *su pannello*¹⁵

Ausst.: 1972 Frankfurt, 1973 Genova
Lit.: Pomodoro 2007, S. 552 + Abb.

Archivnr.: 294c [487]



¹⁵ Dt.: „auf Paneel“.

68 RI 5

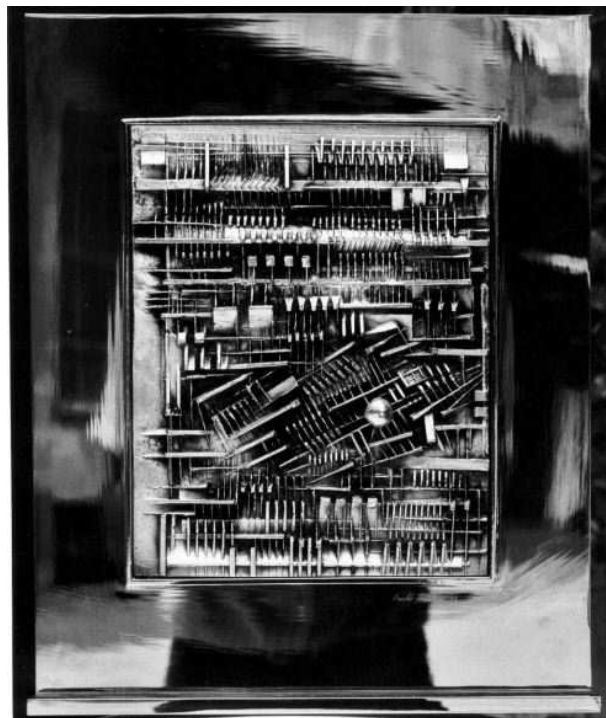
Bozzetto, 1968

Silber, 22 x 18 cm

1/2 Galerieverkauf Milano; 2/2 zuerst Privatbesitz
USA, seit März 1993: Galerieverkauf Italien,
sign., num. & dat.; 02pa Galerieverkauf Los
Angeles (CA) USA

Lit.: Pomodoro 2007, S. 545 + Abb.

Archivnr.: 295 [463]



68 RI 6

Bozzetto, 1968

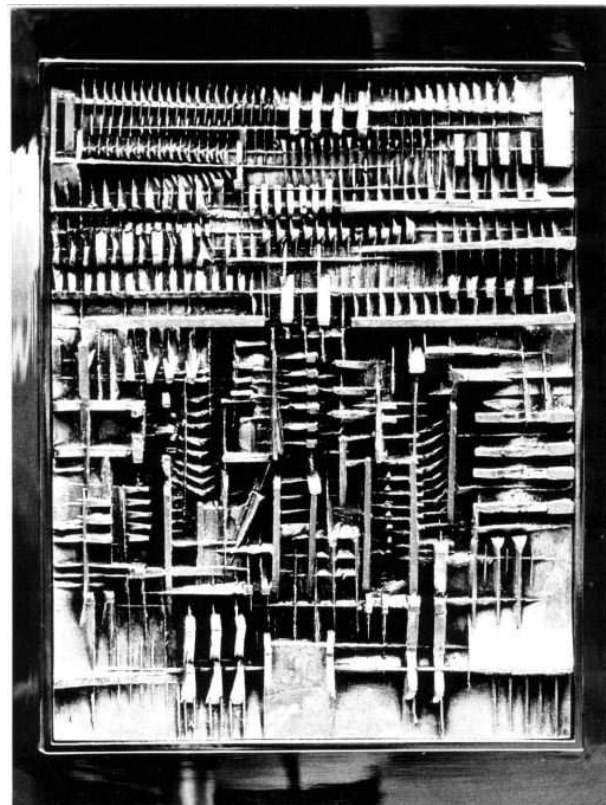
Silber, 20 x 16 cm

Einzelstück

Galerieverkauf Zürich

Lit.: Pomodoro 2007, S. 545 + Abb.

Archivnr.: 295a [461]



68 RI 7

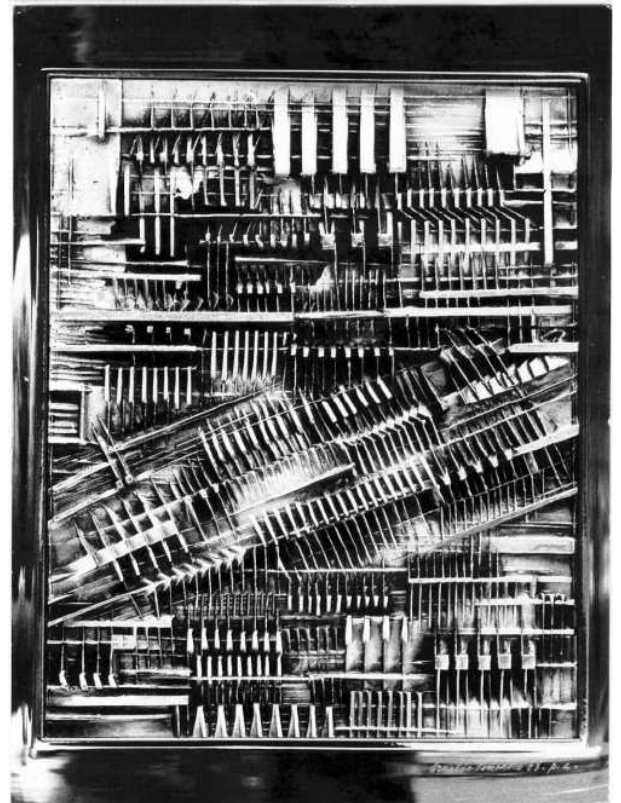
Bozzetto, 1968

Silber, 22 x 18 cm

1/2 Galerieverkauf Milano; 2/2 Privatbesitz; 02pa Galerieverkauf Los Angeles (CA) USA; möglicherweise existiert ein weiteres Ex.: pa

Lit.: Pomodoro 2007, S. 545 + Abb.

Archivnr.: 295b [464]



68 RI 8

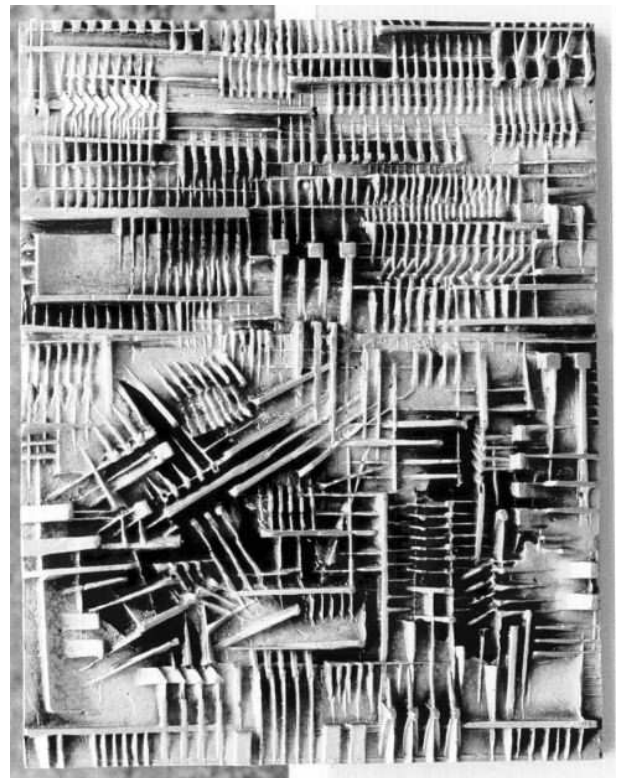
Bozzetto, 1968

Silber mit Rahmung aus verchromtem Messing, 34 x 24 x 8 cm; (nur Guss: 22 x 16,5 cm)

1/2 Galerieverkauf Milano; 2/2 Privatbesitz USA; 02pa Privatbesitz Zürich; pa II Privatbesitz Milano, sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 544 + Abb.

Archivnr.: 295c [457]



68 RI 9

Bozzetto, 1968

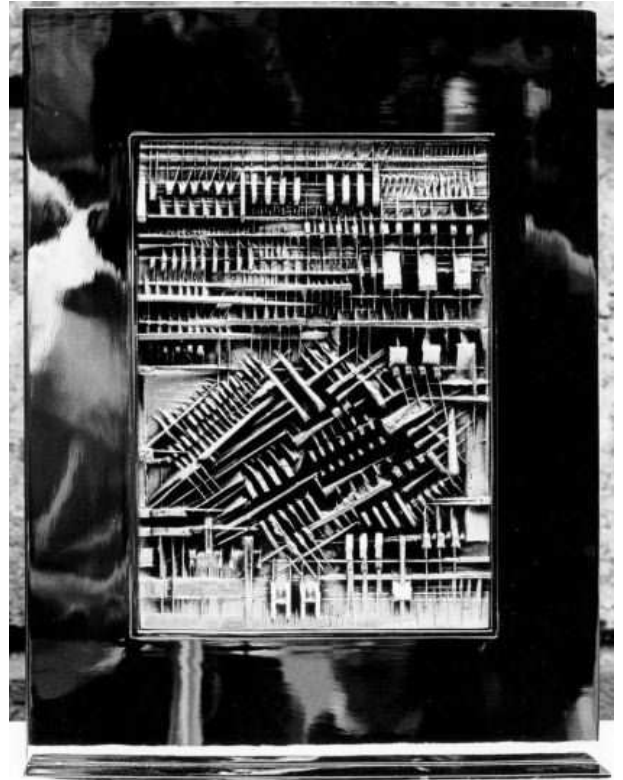
Silber, 20 x 16 cm

Einzelstück

Galerieverkauf Zürich

Lit.: Pomodoro 2007, S. 545 + Abb.

Archivnr.: 295d [462]



68 RI 10

Bozzetto, 1968

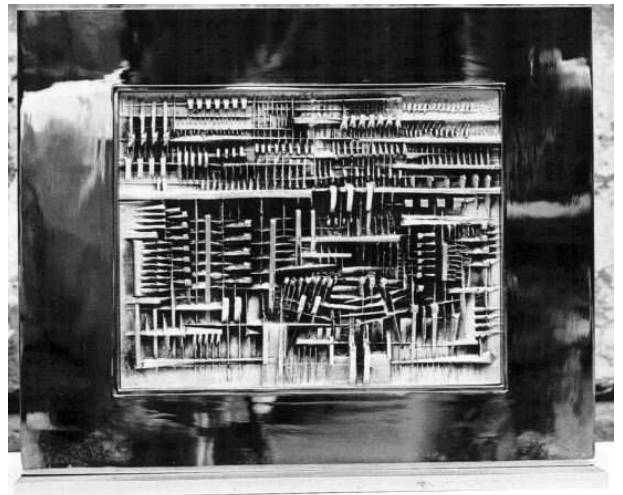
Silber, 20 x 15 cm

Einzelstück

Galerieverkauf Zürich

Lit.: Pomodoro 2007, S. 544 + Abb.

Archivnr.: 295e [460]



68 RI 11

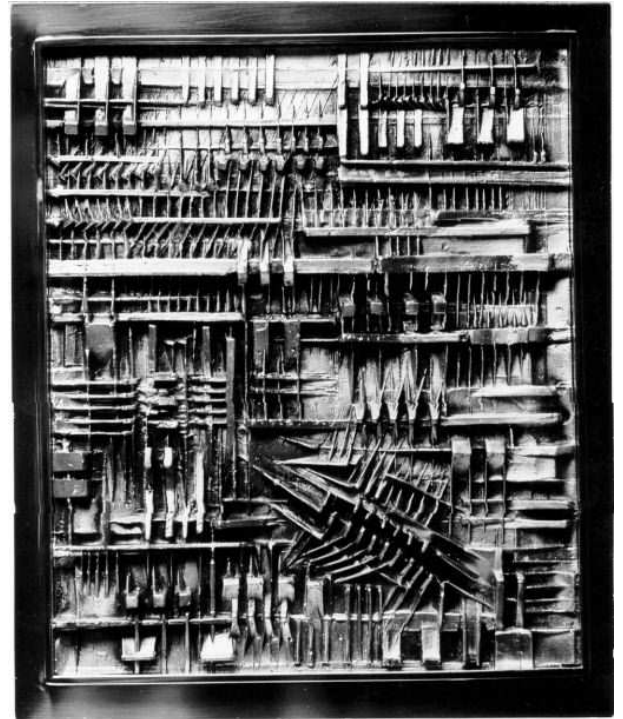
Bassorilievo, 1968

Silber, 20 x 18 cm

1/2 Galerieverkauf Zürich, 2/2 Galerieverkauf Milano,
02pa Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 543 + Abb.

Archivnr.: 305 [456]



68 RI 12

Cerchio quadrato I, 1968

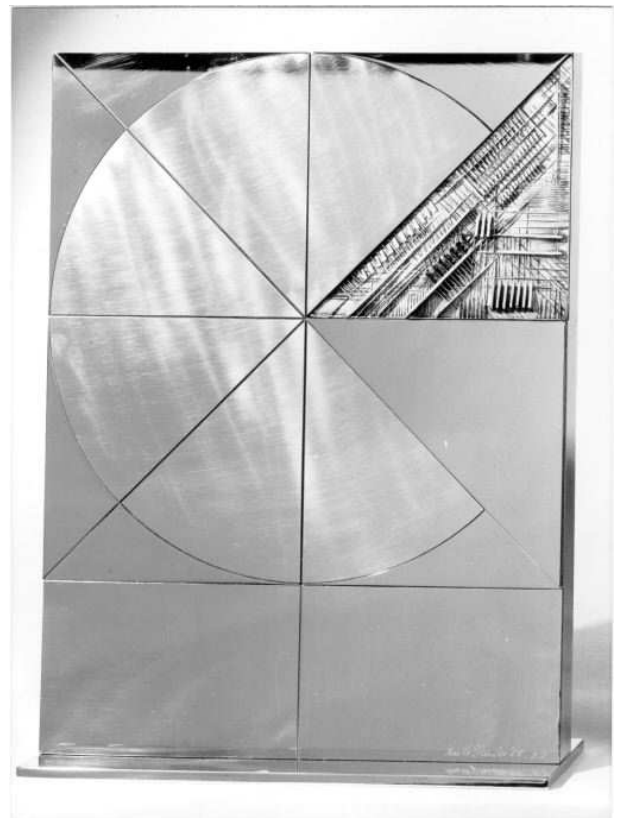
Verchromtes Messing, Silber; 47 x 35 cm

1/2 Privatbesitz, 2/2 Galerieverkauf Verona, sign.,
num. & dat.; 02pa The Museum of Modern Art,
New York (NY) USA, Schenkung des Künst-
lers

Ausst.: 1972 Frankfurt

Lit.: Libro 1974, Abb. S. 159; Pomodoro 2007, S. 553
+ Abb.

Archivnr.: 291a [488]



68 RI 13

Cerchio quadrato II, 1968

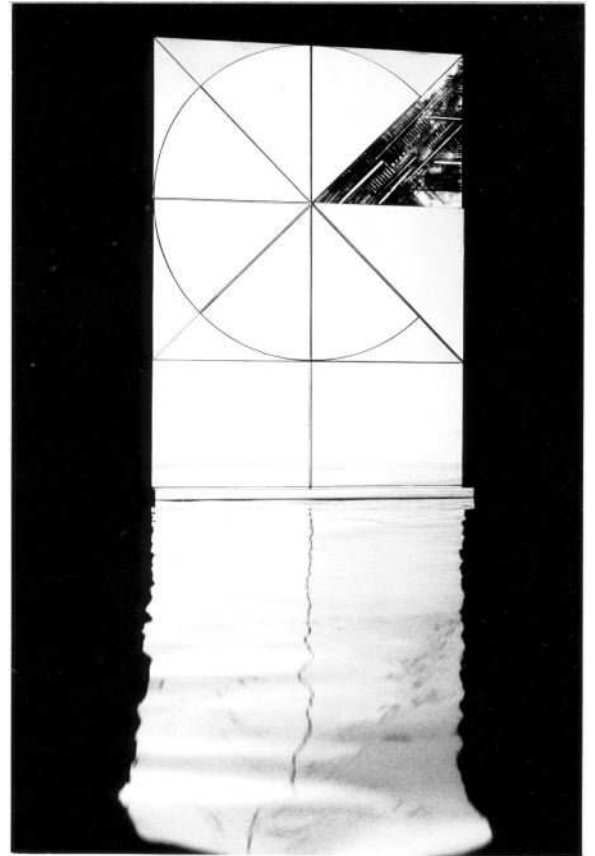
Verchromtes Messing, Silber; 35 x 25 cm (Sockel: 1 x 25 x 8 cm)

1/2 Privatbesitz New York (NY) USA; 2/2 Privatbesitz Parma; 02 pa Privatbesitz Milano, sign., num. & dat., mit Widmung

Ausst.: 1969 Köln, 1970 Verona

Lit.: Dizionario 1972, Abb. S. 321; Pomodoro 2007, S. 553 + Abb.

Archivnr.: 291b [489]



68 RI 14

Cerchio quadrato III, 1968

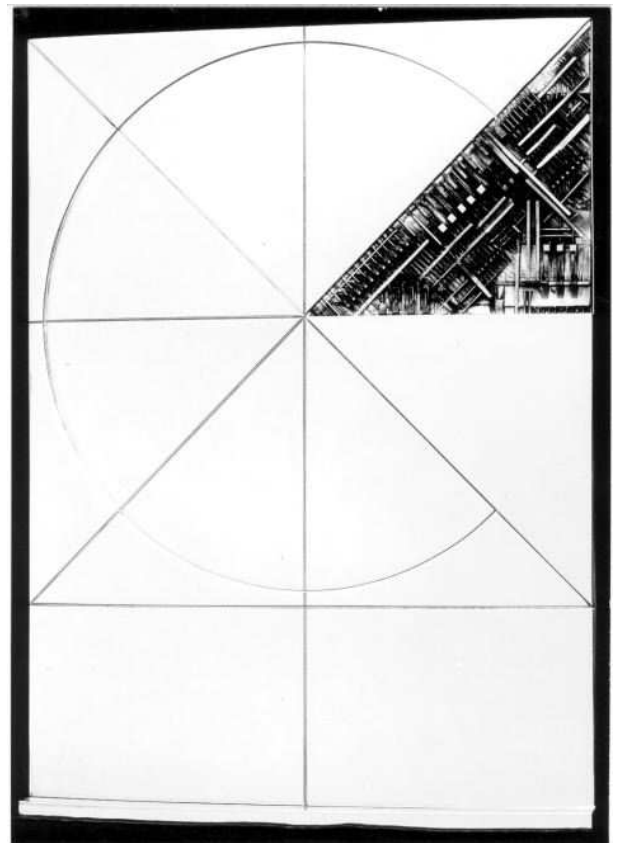
Messing, Silber; 71 x 53 cm

1/2 Firmenbesitz Roma; 2/2 Privatbesitz; 02pa University Art Museum, Berkeley (CA) USA

Ausst.: 1970-71 Berkeley, 1971 Palermo, 1973 Genova

Lit.: Berkeley 1970, Abb. Tafel R; Pomodoro 2007, S. 553 + Abb.

Archivnr.: 293 [490]



68 RI 15

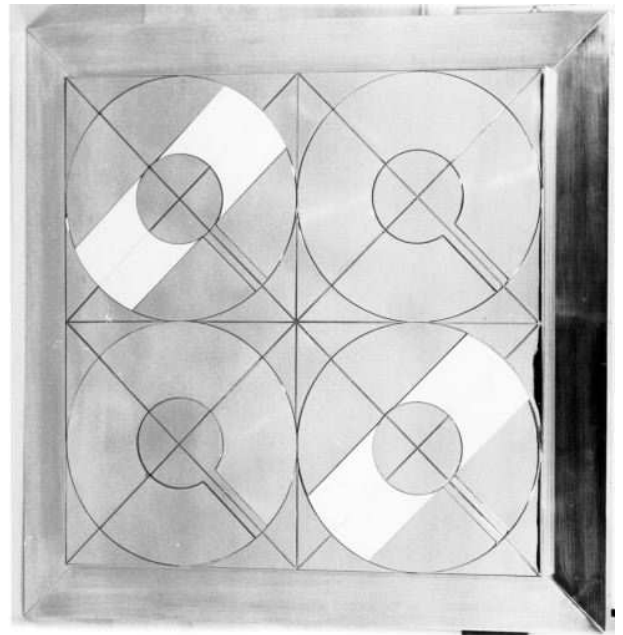
Vuoto-pieno A (studio grafico), 1968

Bemaltes und verchromtes Messing, 55 x 55 cm
1/2 Privatsammlung, Saint Louis (MO) USA; 2/2, 02pa
Verbleib unbekannt

Ausst.: 1969 Köln

Lit.: Pomodoro 2007, S. 554 + Abb.

Archivnr.: 303 [491]



68 RI 16

Vuoto-pieno B (studio grafico), 1968

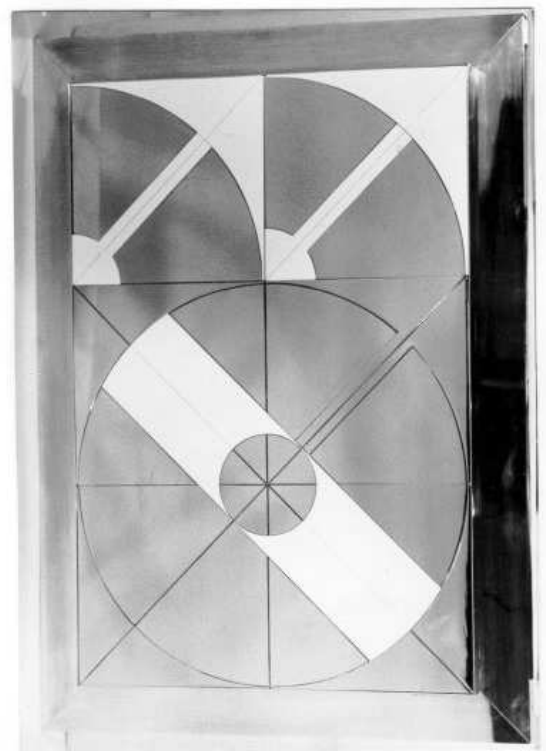
Bemaltes und verchromtes Messing, 77 x 58 cm
1/2 Privatbesitz; 2/2, 02pa Verbleib unbekannt

Ausst.: 1969 Köln, 1970 Verona

Lit.: Pomodoro 2007, S. 554 + Abb.

Es existiert eine Graphik mit fast identischer
Zeichnung (vgl. GR 5).

Archivnr.: 303a [492]



68 RI 17

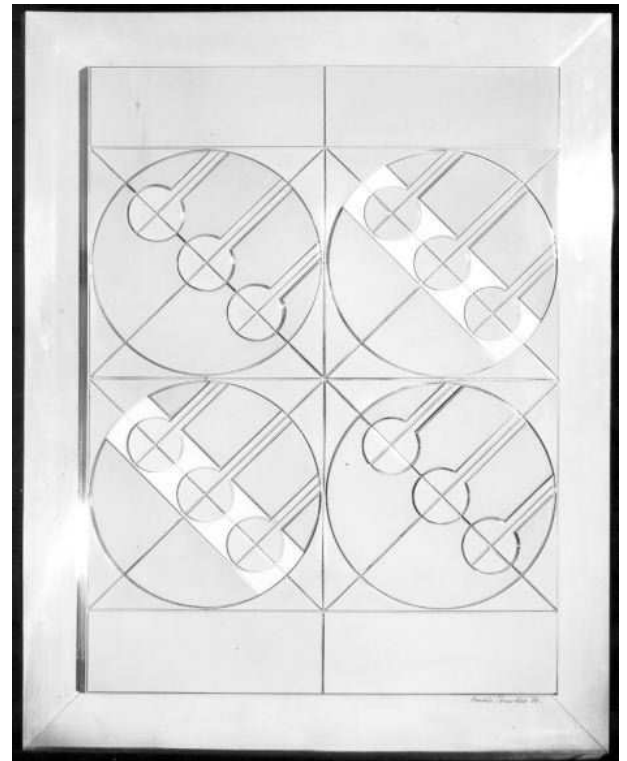
Vuoto-pieno C, 1968

Verchromtes Messing, 77 x 58 cm

1/2, 2/2 Verbleib unbekannt; 02pa Verbleib unbekannt,
sign., num, & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 555, Abb. S. 554

Archivnr.: 307 [494]



68 RI 18

Vuoto-pieno E, 1968

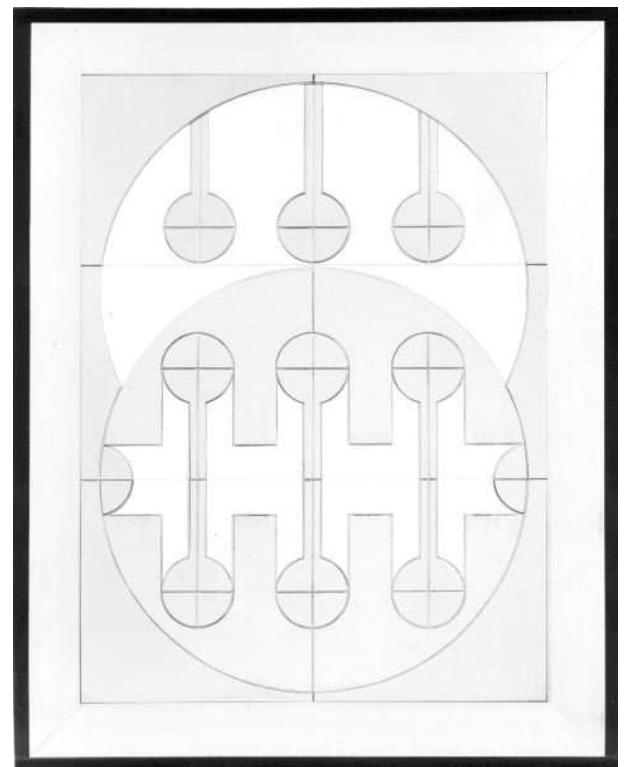
Verchromtes, vergoldetes Messing und bemaltes Messing; 77 x 58 cm

1/2 Privatbesitz 2/2 Privatbesitz Toronto, Kanada;
02pa Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 555, Abb. S. 554

Es existiert eine Graphik mit fast identischer
Zeichnung (vgl. GR 14).

Archivnr.: 308 [495]



68-69 RI 1

Vuoto-pieno D, 1968-69

verchromtes Messing, 77 x 58 cm

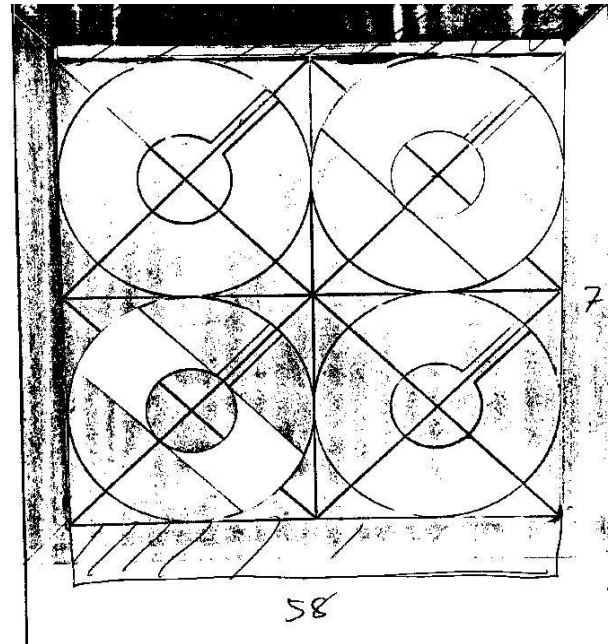
1 Ex. Galerieverkauf Verona; wahrscheinlich Einzelstück einer ursprünglich größer geplanten Auflage (2 & 02pa)

Ausst.: 1970 Verona, 1972 Frankfurt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 554 + Abb.

Es existiert eine Graphik mit fast identischer Zeichnung (vgl. GR 4)

Archivnr.: 303b [493]



(Keine Abb.: Die Zeichnung des Künstlers gibt eine ungefähre Idee des Werkes wieder.)

68-69 RI 2

Vuoto-pieno (studio grafico), 1968-69

Plexiglas, 77 x 55 cm

Auflage unbekannt

Ausst.: 1969 Köln

Archivnr.: 306

(Keine Abb. vorhanden)

68-69 RI 3

Vuoto-pieno (studio grafico), 1968-69

Plexiglas, 160 x 120 cm

Einzelstück

Im Besitz des Künstlers

Ausst.: 1969 Köln

Archivnr.: 306a

(Keine Abb. vorhanden)

68-69 RI 4

Vuoto-pieno I, 1968-69

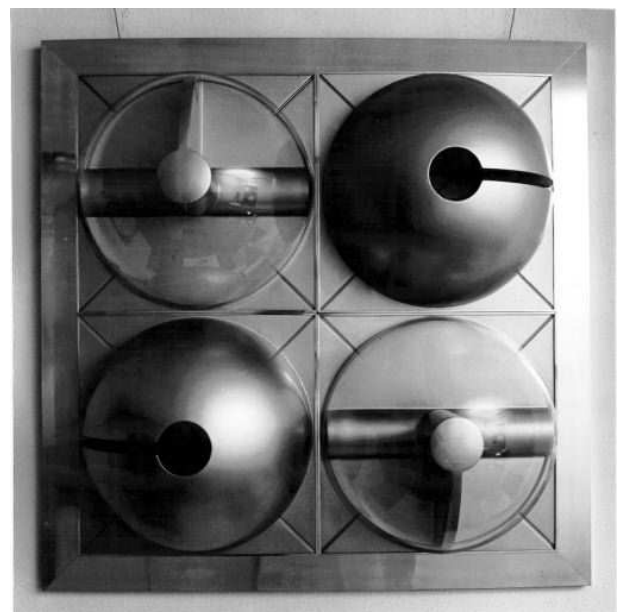
Bemaltes Polyester, Plexiglas; 120 x 120 x 28 cm

1/2 Verbleib unbekannt, vormals Galeriebesitz Roma, weiß; 2/2 Verbleib unbekannt (aluminiumfarbig), 02pa Verbleib

Ausst.: 1969 Köln, 1970-71 Berkeley, 1970 Verona, 1971 Pesaro, 1971 Palermo (?)

Lit.: Berkeley 1970, Abb. Abb. Tafel U; Libro 1974, Abb. Abb. S. 161; Pomodoro 2007, S. 555 + Abb.

Archivnr.: 309 [496]



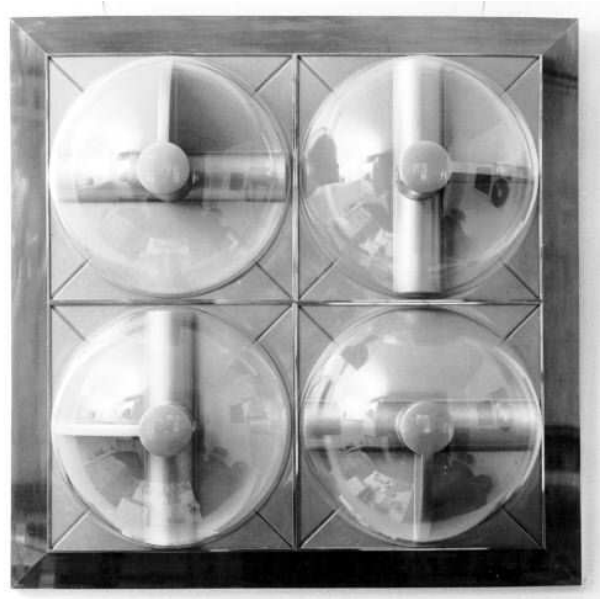
68-69 RI 5

Vuoto pieno II, 1968-69

Aluminiumfarben bemaltes Polyester und Plexiglas;
120 x 120 x 28 cm
3 Ex.: Verbleib unbekannt

Ausst.: 1969 Köln, 1970 Verona, 1970-71 Berkeley,
1971 Palermo, 1971 Pesaro
Lit.: Libro 1974, Abb. S. 160; Pomodoro 2007, S. 555
+ Abb.

Archivnr.: 309a [497]



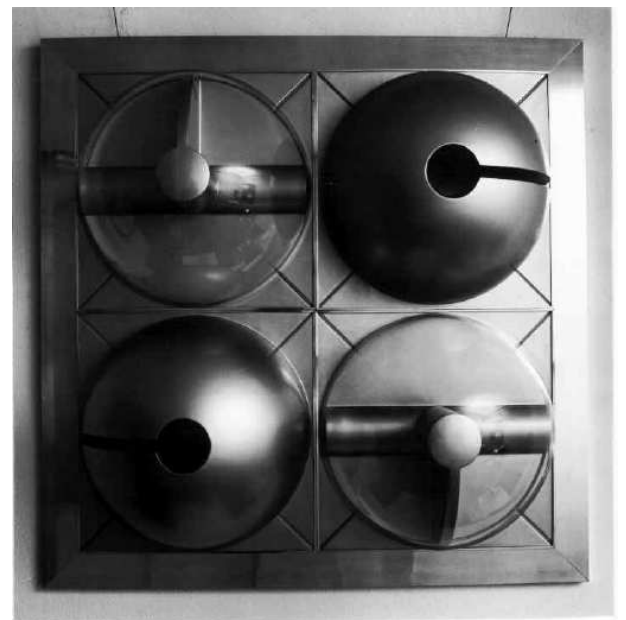
68-69 RI 6

Vuoto-pieno III, 1968-69

Bemaltes Polyester, Plexiglas; 120 x 120 x 28 cm
1/2 Verbleib unbekannt, vielleicht vormals Galerie-
besitz Roma; 2/2 im Besitz des Künstlers; 02pa
Status unbekannt

Ausst.: 1969 Köln
Lit.: Pomodoro 2007, S. 555 + Abb.

Archivnr.: 309b [498]



69 RI 1

Bassorilievo, 1969

Silber und verchromtes Messing, 23 x 29 cm (nur

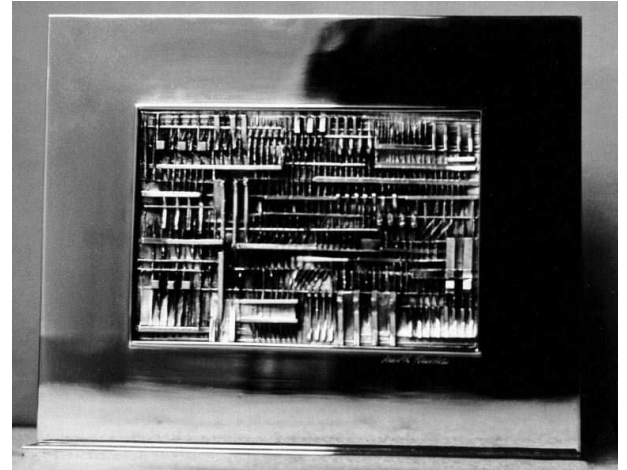
Guss: 12,5 x 18 cm)

1/2 Galerieverkauf Stockholm; 2/2, 02pa Verbleib unbekannt

Mindestens 1 Ex.: sign.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 557 + Abb.

Archivnr.: 315 [499]



69 RI 2

Bozzetto, 1969

Silber auf verchromtem Messing, 11 x 11 x 2,5 cm

Einzelstück

Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 556 + Abb.

Archivnr.: 323 [501]



71 RI 1

Bassorilievo, ca. 1971

Versilberte Bronze, 35 x 20 cm
1/2, 2/2, 02pa Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 568 + Abb.

Archivnr.: 332 [523]



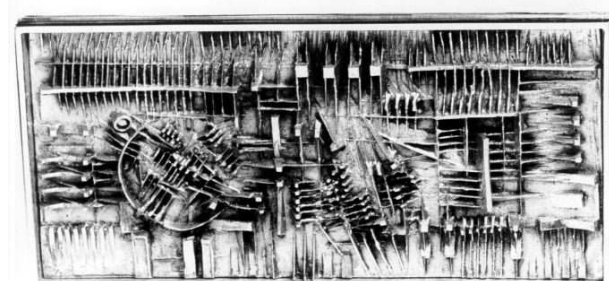
71 RI 2

Bassorilievo, 1971

Silber (auf Stahlrahmen montiert)
9 x 20 cm (mit Rahmen: 18,4 x 29,3 x 7,9 cm)
1/2 Verbleib unbekannt, sign. & num.; 2/2 Verbleib
unbekannt, sign. & num.; 02pa Privatbesitz San
Francisco (CA) USA

Lit.: Pomodoro 2007, S. 568 + Abb.

Archivnr.: 333 [524]



71 RI 3

Bassorilievo, 1971

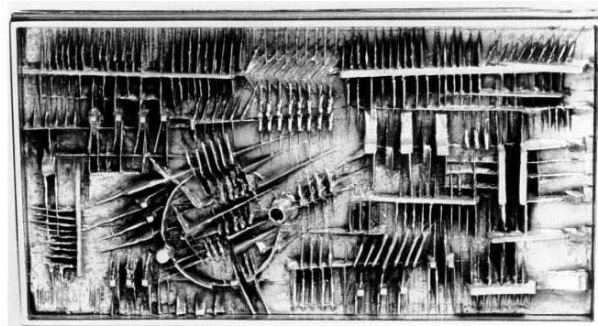
Silber (auf Stahlrahmen montiert); 10,5 x 20 cm (mit Rahmen: 21 x 28,5 cm)

1/2 Verbleib unbekannt, sign. & num.; 2/2 Verbleib unbekannt; 02pa Privatbesitz Verona

Ausst.: 1972 München

Lit.: Pomodoro 2007, S. 568 + Abb.

Archivnr.: 333b [525]



71 RI 4

Bassorilievo, 1971

Silber (auf Stahlrahmen montiert); 11 x 10,5 cm (mit Rahmen: 20,5 x 18,5 cm)

1/2 Verbleib unbekannt; 2/2 Verbleib unbekannt, sign. & num; 02pa Privatbesitz Saint Louis (MO) USA

Lit.: Pomodoro 2007, S. 569 + Abb.

Archivnr.: 333a [526]



71 RI 5

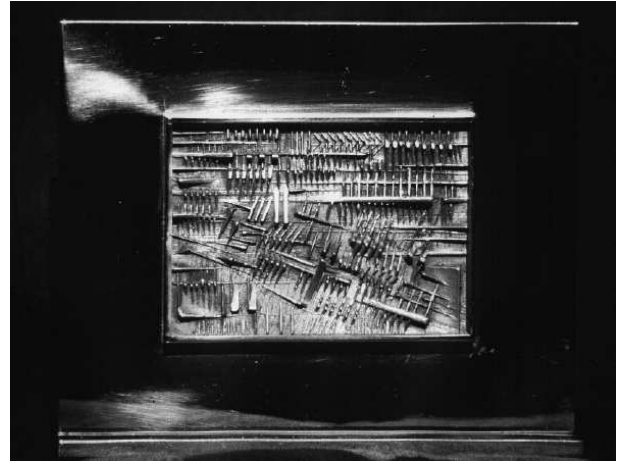
Bassorilievo, 1971

Silber (auf mit chromiertem Messing beschlagenem Holz montiert); 9 x 12,5 cm (mit Rahmen: 18 x 22 x 7 cm)

1 Ex.: pa Privatbesitz Milano, sign., num, & dat.
Auflage unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 569 + Abb.

Archivnr.: 333c [528]



(Foto: Verfasserin)

71 RI 6

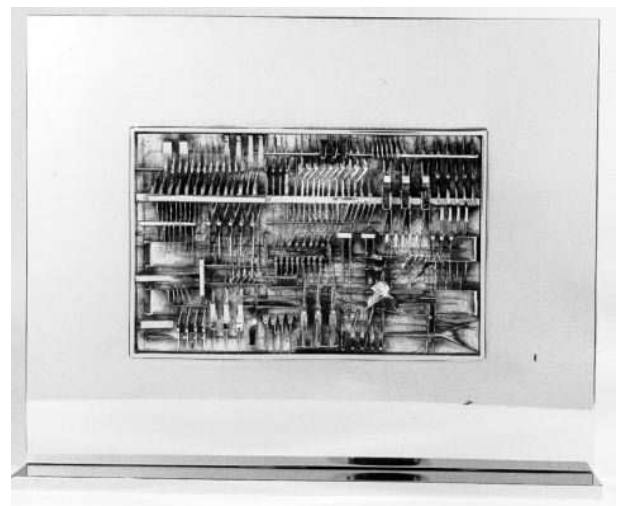
Bassorilievo, 1971

Silber; 12,2 x 19,2 cm (nur Guss)
1/2, 2/2, 02pa Verbleib unbekannt

Ausst.: München 1972

Lit.: Pomodoro 2007, S. 569 + Abb

Archivnr.: 334 [529]



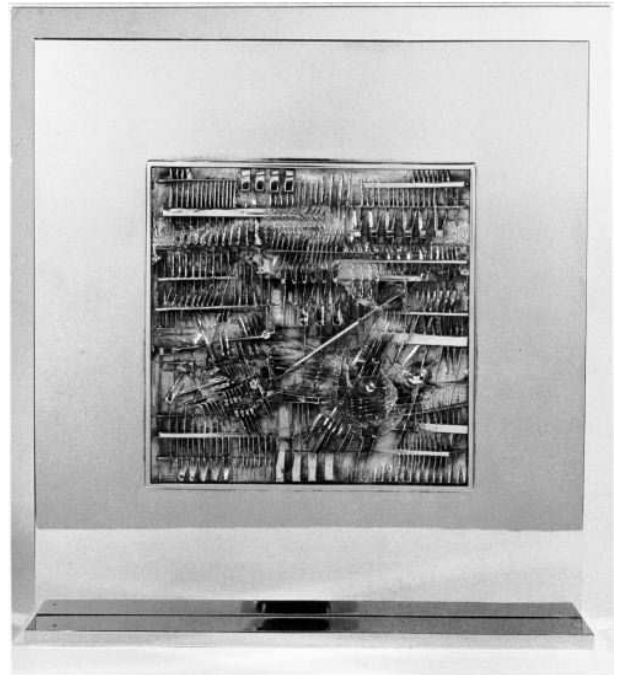
71 RI 7

Bassorilievo, 1971

Silber; 17 x 17 cm (nur Guss)
1/2, 2/2, 02pa Verbleib unbekannt

Ausst.: München 1972
Lit.: Pomodoro 2007, S. 569 + Abb.

Archivnr.: 334a [527]



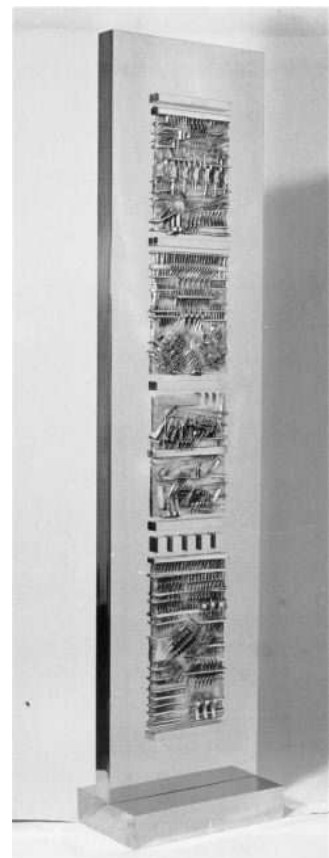
72 RI 1

Bassorilievo a Colonna, 1972

Silber auf verchromtem Silber, 97 x 23 cm
Guss: Geccherle, Milano: 1/2 Galerieverkauf Bru-
xelles; 2/2 Privatbesitz Roma; 02pa Privatbe-
sitz ursprünglich: Privatbesitz Teheran/Iran

Ausst.: 1972 Frankfurt, 1973 Budapest
Lit.: Pomodoro 2007, S. 574 + Abb.

Archivnr.: 343 [540]



72 RI 2

Bassorilievo rotondo su piastra d'argento, 1972

Silber, Ø 19 cm (Rahmen: 30 x 30 cm)

Guss: Geccherle, Milano: 1/2, 2/2 Verbleib unbekannt;
02pa Verbleib unbekannt, sign., num, & dat.¹⁵

Ausst.: 1972 Frankfurt

Lit.: Darmstadt 1972, Abb. Titel; Pomodoro 2007, S.
574 + Abb.

Nach dieser Vorlage entstand ein Multiple in einer
Auflage von 100 Exemplaren in Polyester.

Archivnr.: 344 [542]

¹⁶ Exemplar ohne ursprüngliche Rahmung in Privatbesitz Darmstadt, (= evtl. eine zusätzliche Prova Artista)
(pa).



72 RI 3

Bassorilievo rotondo su piastra d'acciaio, 1972

Silber auf Stahlrahmen, Ø 19 cm, (Rahmen: 30 x 30
cm)

Guss: Geccherle, Milano: 1/2 Verbleib unbekannt; 2/2
Privatbesitz; 02pa Galerieverkauf Bruxelles,
sign., num, & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 574 + Abb.

Archivnr.: 344a [541]



73 RI 1

Bassorilievo 22, 1973

Silber; 10,2 x 11 cm (mit Rahmen: 18,5 x 19,5 cm)
1/2, 2/2, 02pa Privatbesitz Milano, sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 581 + Abb.

Archivnr.: 349a [556]



73 RI 2

Bassorilievo 23, 1973

Silber; 10,4 x 11 cm (mit Rahmen: 18,5 x 19,5 cm)
1/2 Privatbesitz Milano; 2/2 Privatbesitz Milano; 02pa
Privatbesitz Milano, sign. & num.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 581 + Abb.

Archivnr.: 349 [555]



73 RI 3

Bassorilievo, 1973

Silber; 16,5 x 14 cm (mit Rahmen: 25,5 x 22,5 cm)
1/2 Galerieverkauf Bruxelles, 1973; 2/2 Privatbesitz
Roma, 02pa Verbleib unbekannt
02 pa: sign. & num.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 581 + Abb.

Archivnr.: 351 [558]



73 RI 4

Bassorilievo, 1973

Silber; 16,5 x 14 cm (mit Rahmen: 25,5 x 22,5 cm)
1/2, 02pa Verbleib unbekannt; 2/2 Privatbesitz Roma,
sign., num, & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 580 + Abb.

Archivnr.: 351a [552]



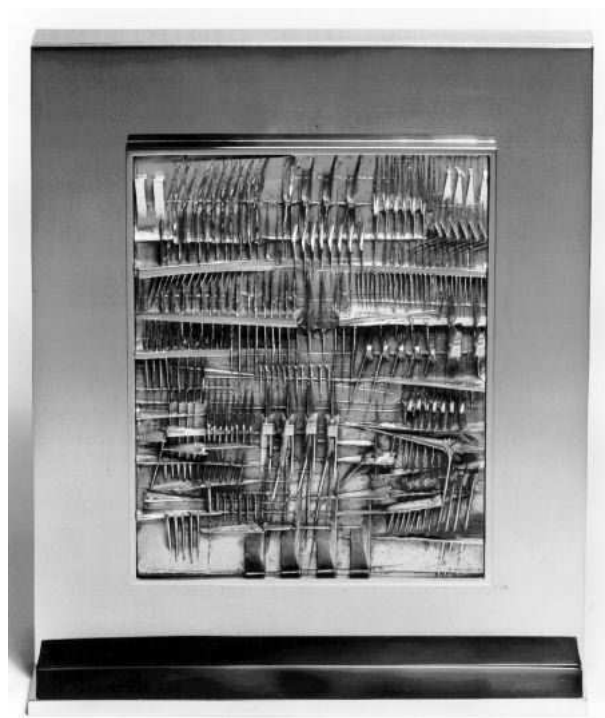
73 RI 5

Bassorilievo 26, 1973

Silber; 17,3 x 15,5 cm (mit Rahmen: 26 x 22 cm)
1/2 Verbleib unbekannt; 2/2 Privatbesitz Milano; pa im
Besitz des Künstlers, sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 580 + Abb.

Archivnr.: 353 [553]



73 RI 6

Bassorilievo 27, 1973

Silber, 15 x 13 cm (mit Rahmen 24 x 22 cm)
1/2 Galerieverkauf Milano; 2/2 Privatbesitz Milano; pa
Privatbesitz Milano, sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 581 + Abb.

Archivnr.: 353a [557]



73 RI 7

Bassorilievo, 1973

Silber, 13,5 x 13,5 cm (nur Guss)

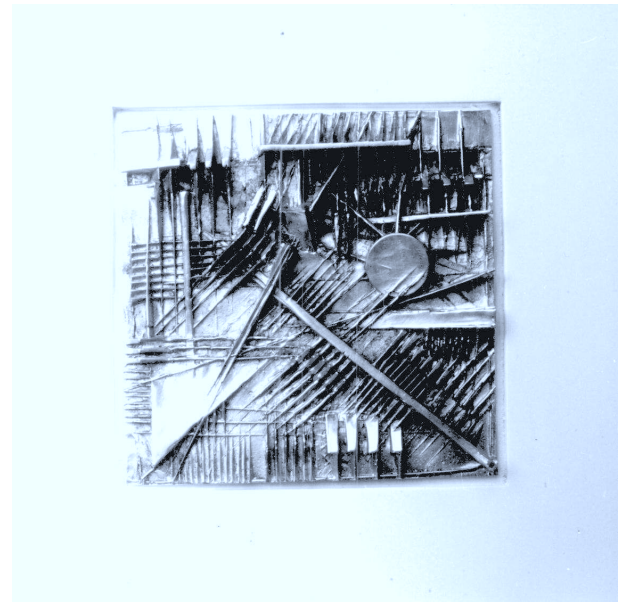
Auflage unbekannt

1 Ex. Privatbesitz Darmstadt, nicht sign.

Von diesem Relief wurde eine Edition von 150 Exemplaren in Polyester angefertigt, um den Ankauf des *Grande Disco* (65-68 SC 1) für die Stadt Darmstadt zu unterstützen.

Quelle & Abb.: die derzeitigen Besitzer¹⁷

Archivnr.: noch keine



(Abb.: Besitzer des Ex. in Darmstadt)

¹⁷ In einem Gespräch vom 19.4.2002.

73 RI 8

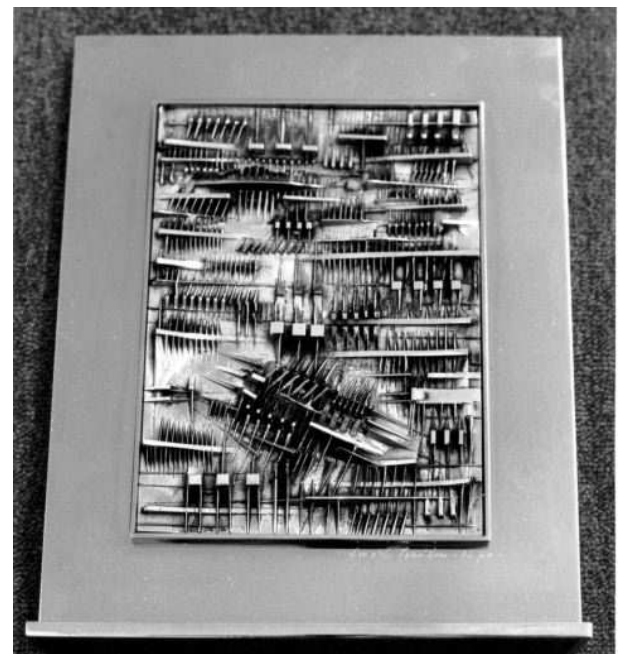
Bassorilievo, 1973

Silber, 23 x 17 cm

1/2, 2/2 Verbleib unbekannt; 02pa Galeriesverkauf
Novara, sign., num, & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 580 + Abb.

Archivnr.: 353bI [554]



73 RI 9

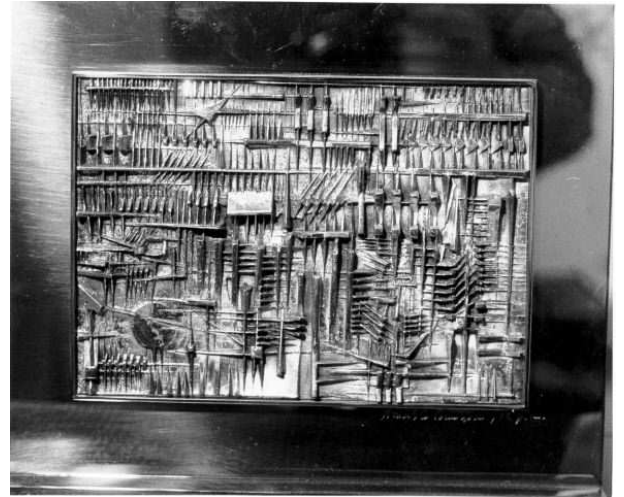
Bassorilievo, 1973

Silber, 17 x 23 cm

Auflage, Besitzer, u. ä. Unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 582 + Abb.

Archivnr.: 353bII [559]



74 RI 1

Bassorilievo 28, 1974

Vergoldete Bronze (Guss); 22 x 14,5 cm (mit Rahmen:
32 x 24,5 cm)

1/2 Verbleib unbekannt; 2/2, 02pa Galerieverkauf
Milano, sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 582, Abb. S. 583

Archivnr.: 357 [562]



74 RI 2

Bassorilievo 29, 1974

Vergoldete Bronze (Guss)

19 x 14 cm (mit Metallrahmen: 29,5 x 23,5 cm)

1/2 Verbleib unbekannt; 2/2 Galerieverkauf Milano;
02pa Galerieverkauf Milano, sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 582, Abb. S. 583

Archivnr.: 357a [563]



74 RI 3

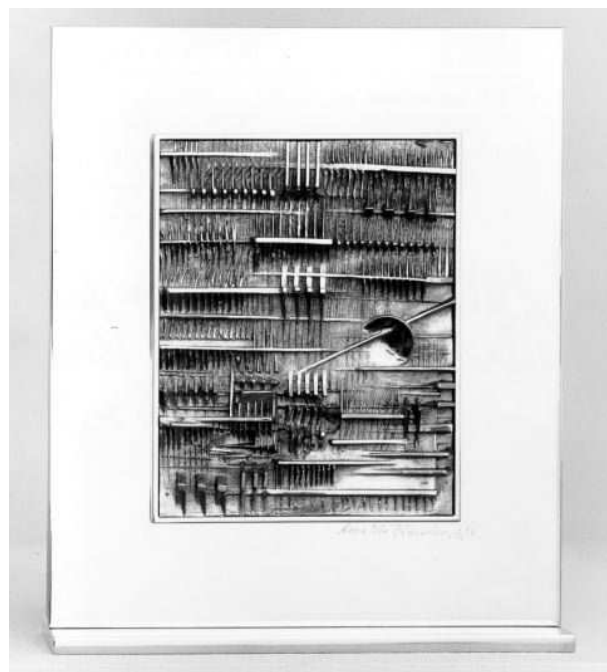
Bassorilievo 30, 1974

Vergoldete Bronze (Guss), 17,5 x 13,5 cm (mit Rahmen: 28 x 23 cm)

1/2 Verbleib unbekannt; 2/2 Galerieverkauf Milano,
sign. & num.; 02pa Galerieverkauf Milano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 583 + Abb.

Archivnr.: 357b [565]



74 RI 4

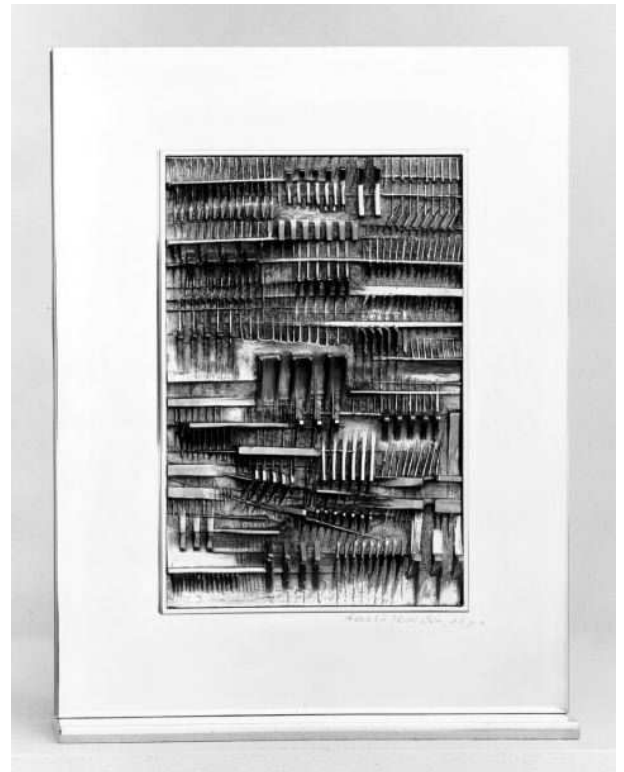
Bassorilievo 31, 1974

Vergoldete Bronze (zentrales Gussstück), 21,5 x 14 cm
(mit Metallrahmen: 32 x 23,5 cm)

1/2 Privatbesitz S. Giuliano Terme, seit Juni 2000, zuerst Galerieverkauf Milano, dann Privatbesitz Firenze; 2/2 Galerieverkauf Milano; 02pa Galerieverkauf Milano, sign. & num.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 583 + Abb.

Archivnr.: 357c [564]



74 RI 5

Folded Page, 1974

Stahl, vergoldete Bronze, 100 x 70 cm

1/2 Nov. 1999 Privatbesitz New York (NY) USA,
2000 gereinigt, sign., num. & dat.; 2/2 Verbleib
unbekannt, 02pa Galerieverkauf Milano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 584 + Abb.

Dieses Relief wurde für eine gleichnamige Graphik
verwendet (GR 30).

Archivnr.: 361 [567]



74 RI 6

Tavola dei segni 1974, 1974

43 x 10 cm (mit Rahmen: 53 x 19 cm)

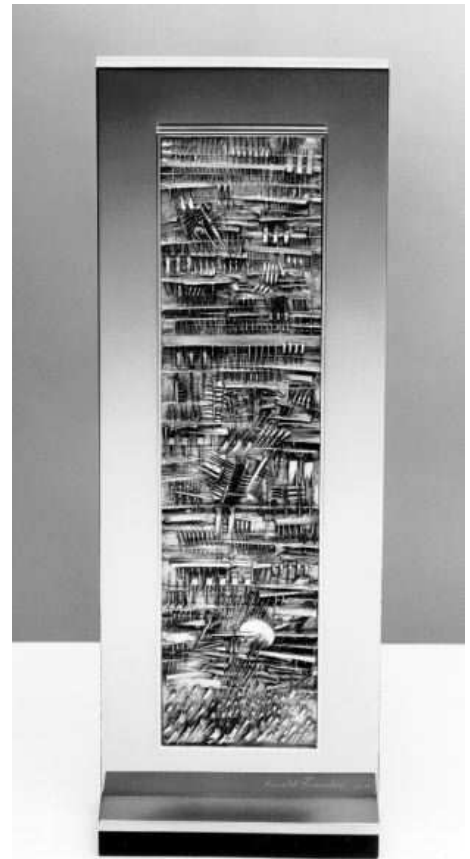
1 Prototyp versilbertes Messing: Verbleib unbekannt

3 Ex. Silber: Verbleib unbekannt

Bis 1996 Titel: *Bassorilievo „Tavola dei segni“* 18

Lit.: Pomodoro 2007, S. 584 + Abb.

Archivnr.: 363 [566]



75 RI 1

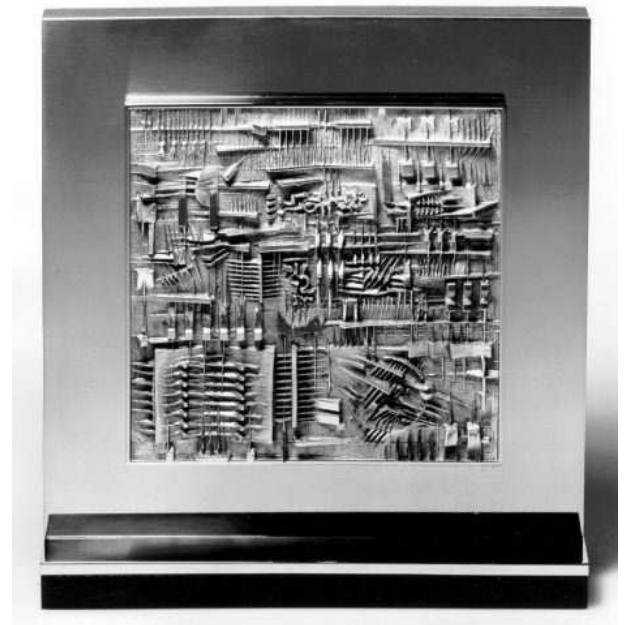
Bassorilievo, 1975

Silber; 20 x 20 cm (mit Rahmen: 29,5 x 29,5 cm)

1/2 Privatbesitz Bari, 2001 aus Privatbesitz Roma,
sign. & num.; 2/2 Verbleib unbekannt; 02pa
Verbleib unbekannt, sign. & num.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 587 + Abb.

Archivnr.: 368a [578]



75 RI 2

Bassorilievo, 1975

Silber, 24 x 17 cm, (mit Rahmen: 33,5 x 26 cm)
1/2 Verbleib unbekannt, sign. & num.; 2/2, 02pa
Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 587 + Abb.
Archivnr.: 368b [579]



76 RI 1

Cronaca 1: Gastone Novelli, 1976

Bronze, 100 x 70 cm
1/3 - 3/3 im Besitz des Künstlers; 03pa im Besitz des
Künstlers, sign., num. & dat. (mit falscher
Jahreszahl)

Lit.: Colpo 1988, S. 35f, 87f; Pomodoro 2007, S. 592 +
Abb.

Archivnr.: 377a [592]



76 RI 2

Cronaca 2: Gastone Novelli, 1976

Bronze, 100 x 70 cm

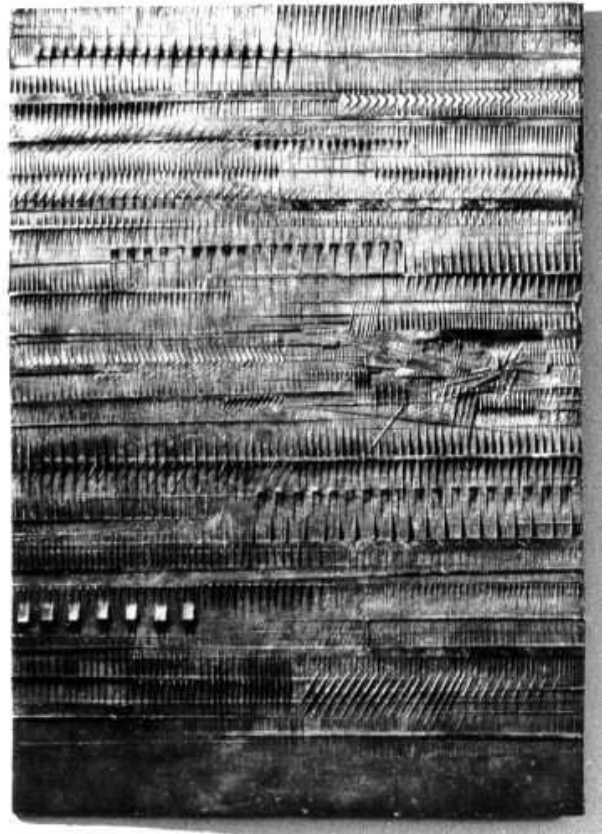
1/3 Galerieverkauf San Francisco; 2/3 Privatbesitz; 3/3 Privatbesitz Milano, durch Galerieverkauf Firenze; 03pa Privatbesitz Tokyo, seit 1995, durch Galerieverkauf Tokyo; pa im Besitz des Künstlers

Ausst.: 1976 New York, 1979 San Francisco, 1984 Firenze, 1985 Tokyo

Lit.: Colpo 1988, S. 35f, 87f; Firenze 1985, Abb. S. 126, Tafel 102; Pomodoro 2007, S. 593 + Abb.; Tokyo 1985, Abb. S. 20

Dieses Relief wurde für eine gleichnamige Graphik verwendet (GR 38).

Archivnr.: 377b [596]



76 RI 3

Cronaca 3: Ugo Mulas, 1976

Patinierte Bronze (s.u.), 100 x 70 cm

1/3, 2/2 (falsch nummeriertes Exemplar), 3/3 schwarz patiniert, 03 pa rot patiniert

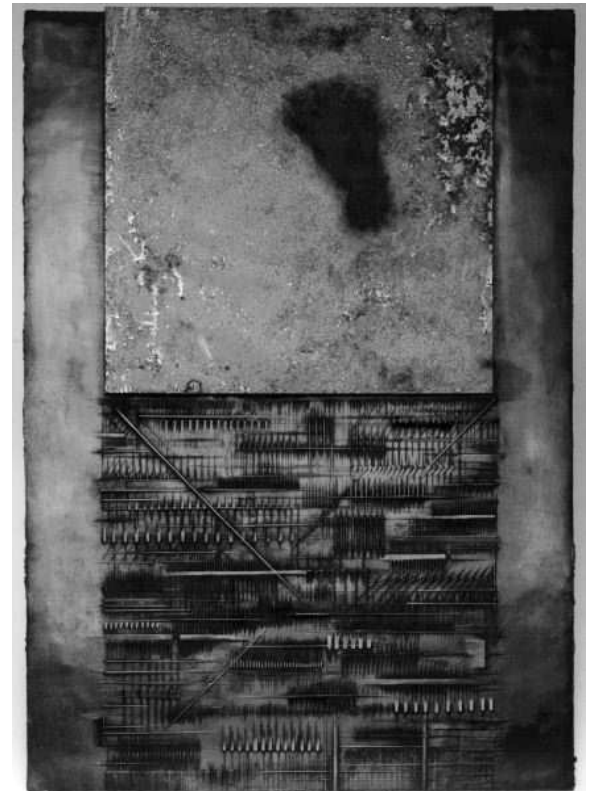
Alles Ex. im Besitz des Künstlers; sign. & num.

Ausst.: 1977 Treigny Yonne, 1979 San Francisco, 1983 Dallas, 1984 Firenze, 1987 Malcesine, 2001 Milano

Lit.: Colpo 1988, S. 35f, 87f; Dallas 19783, Abb. S. 5 (Tafel G); Firenze 1984, Abb. S. 127 (Tafel 105); Malcesine 1987, Abb. Tafel 15; Milano 2001, Abb. S. 79, Pomodoro 2007, S. 593 + Abb.; Scritti 2000, S. 134; Treigny Yonne 1977, Abb. Tafel 76

Dieses Relief wurde für eine gleichnamige Graphik verwendet (GR 37).

Archivnr.: 377c [598]



76 RI 4

Cronaca 4: Paolo Castaldi, 1976

Bronze, 100 x 70 cm

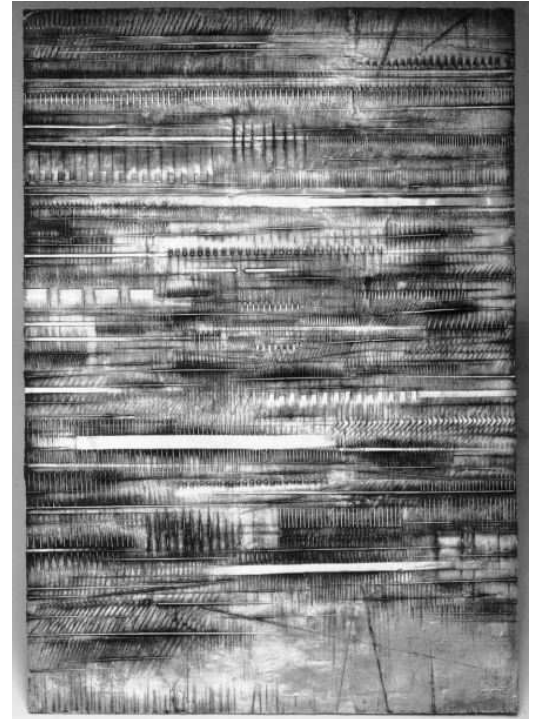
1/3, 2/3 Verbleib unbekannt bzw. im Besitz des Künstlers, 3/3 im Besitz des Künstlers, ohne Nummerierung; 03pa Galeriebesitz San Francisco (CA) USA, seit 1986

Ausst.: 1976 New York, 1977 Treigny Yonne, 1979 San Francisco, 1983 Dallas, 1984 Firenze, 1987 Malcesine

Lit.: Colpo 1988, S. 35f, 87f; Dallas 1983, Abb. S. 5 (Tafel F); Firenze 1984, Abb. S. 126 (Tafel 103); Malcesine 1987, Abb. Tafel 16; New York 1976, Abb. S. 36, 37; Pomodoro 2007, S. 592f, Abb. S. 592; San Francisco 1979, Abb. S. 18

Dieses Relief wurde für eine gleichnamige Graphik verwendet (GR 36).

Archivnr.: 377d [595]



76 RI 5

Cronaca 5: Paolo Gastaldi, 1976

Bronze, 100 x 70 cm

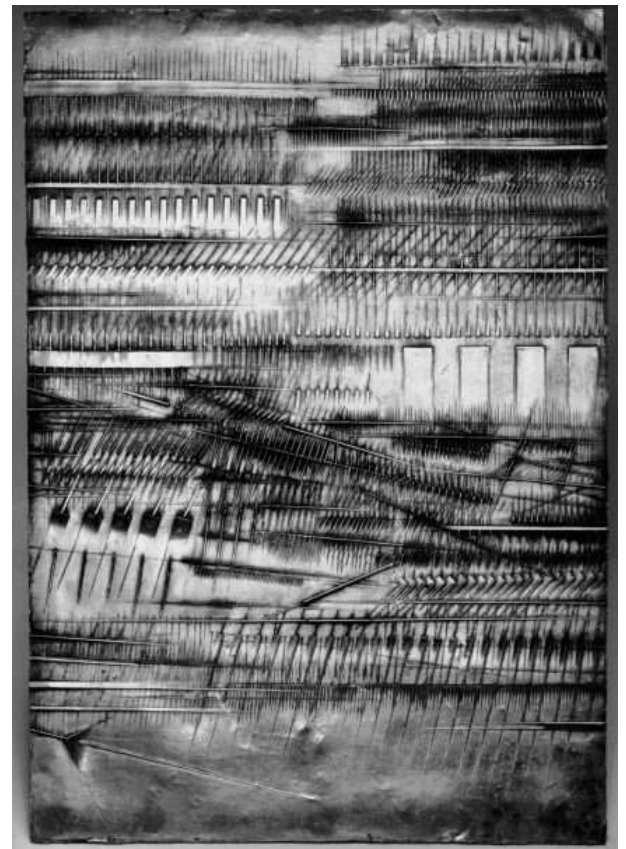
4 Ex.: 1) Verbleib unbekannt; 2) Ex. Privatbesitz USA; 2/3 & ein nicht nummeriertes Ex.: im Besitz des Künstlers

Ausst.: 1983 Dallas, 1984 Firenze, 2001 Milano

Lit.: Colpo 1988, S. 35f, 87f; Dallas 1983, Abb. S. 5 (Tafel I); Firenze 1984, Abb. S. 126, Tafel 104; Milano 2001, Abb. S. 80; Pomodoro 2007, S. 592 + Abb.

Dieses Relief wurde für eine gleichnamige Graphik verwendet (GR 35).

Archivnr.: 377e [594]



76 RI 6

Cronaca 6: Francesco Leonetti, 1976

Bronze, 100 x 70 cm

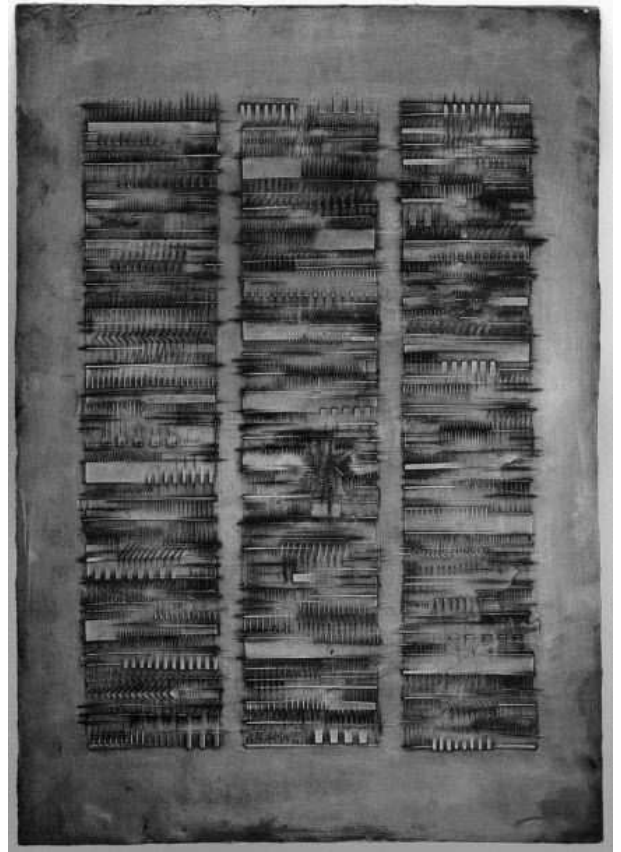
4 Ex.: 1/3, 03pa: Verbleib unbekannt bzw. Galerieverkauf Pesaro; 2/3 im Besitz des Künstlers; 3/3 Privatbesitz Milano durch Wohltätigkeitsauktion (Schenkung des Künstlers), sign., num. & dat.

Ausst.: 1976 New York, 1979 San Francisco, 1983-85 Columbus, 1983 Dallas, 1984 Firenze, 2001 Milano

Lit.: Dallas 1983, Abb. S. 5 (Tafel H); Firenze 1984, Abb. S. 127, Tafel 106; New York 1976, Abb. S. 38; Milano 2001, Abb. S. 81; Pomodoro 2007, S. 593 + Abb.

Dieses Relief wurde für eine gleichnamige Graphik verwendet (GR 34).

Archivnr.: 377f [597]



76 RI 7

Cronaca 7: Gastone Novelli; 1976

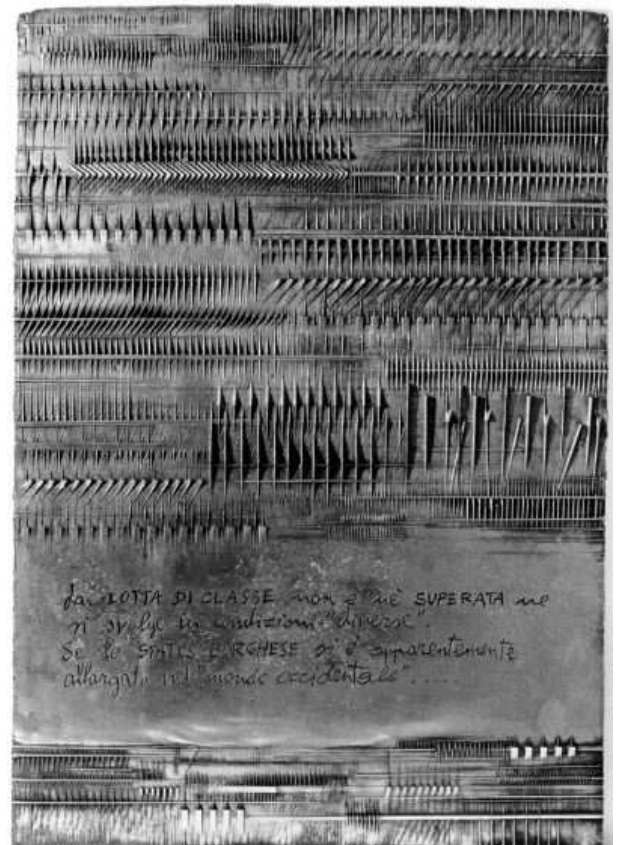
Bronze, 100 x 70 cm

1/3 - 3/3 im Besitz des Künstlers; 03pa Privatbesitz Roma, sign., num., dat. & Widmung
Alle Abgüsse unsigniert

Lit.: Colpo 1988, S. 35f, 87f; Pomodoro 2007, S. 592 + Abb.

Dieses Relief wurde für eine gleichnamige Graphik verwendet (GR 33).

Archivnr.: 377g [593]



76 RI 8

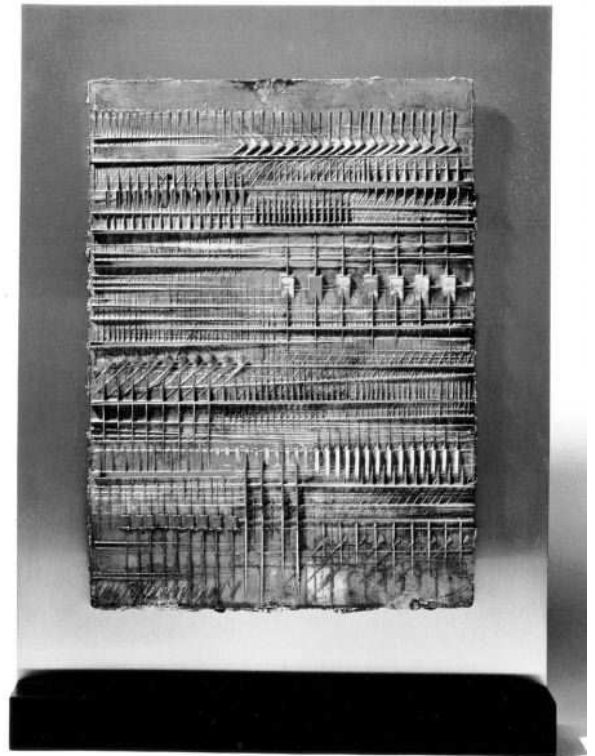
Lettera „A“, 1976

Bronze, 35 x 25 cm (mit Rahmen: 45 x 35 cm)
Guss: Battaglia, Milano: 1/3, 3/3, 03pa Verbleib
unbekannt; 2/3 Galeriebesitz Milano

Ausst.: 1999 Milano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 595 + Abb

Archivnr.: 379h [603]



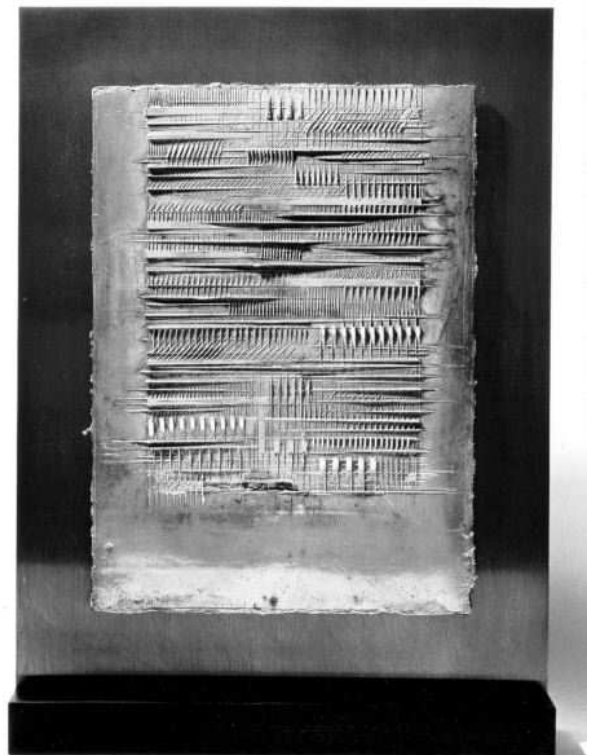
76 RI 9

Lettera „B“, 1976

Bronze, 35 x 25 cm (mit Rahmen: 45 x 35 cm)
Guss: Battaglia, Milano: 1/3, 3/3, 03pa Verbleib
unbekannt; 2/3 Galerieverkauf Milano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 595 + Abb.

Archivnr.: 379i [602]



76 RI 10

Lettera „C“, 1976

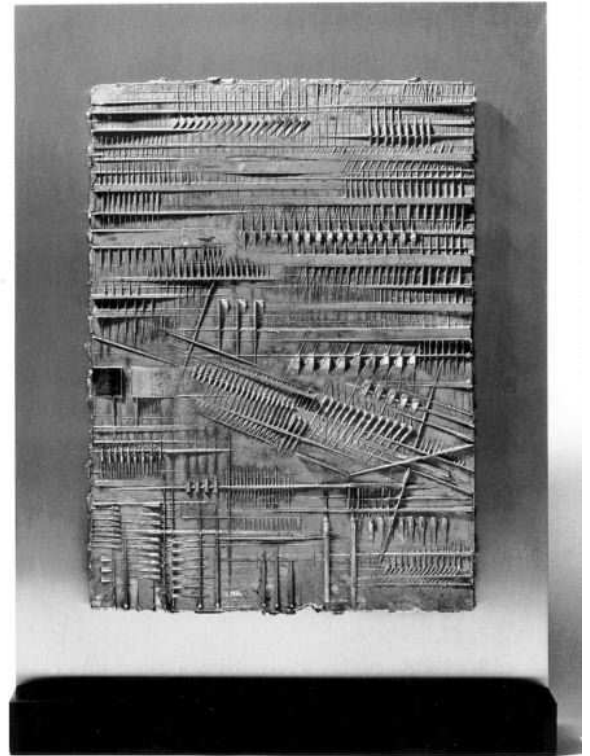
Bronze, 35 x 25 cm (mit Rahmen: 45 x 35 cm)

Guss: Battaglia, Milano: 1/3 - 3/3, 03pa Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 595 + Abb

Dieses Relief wurde für eine gleichnamige Graphik verwendet (GR 31).

Archivnr.: 379j [604]



76 RI 11

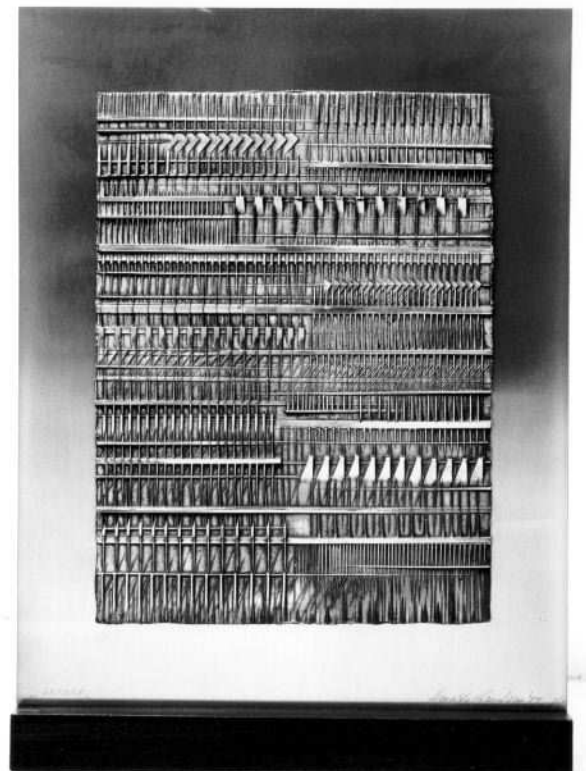
Lettera „D“, 1976

Bronze; 35 x 25 cm (mit Rahmen: 45 x 35 cm)

Guss: Geccherle, Milano: 1/3 Privatbesitz Legnano, 3/3, 03pa Verbleib unbekannt; 2/3 Verbleib unbekannt, sign., num., dat. & betit.

Lit.: Arte 28-1992, Abb. S. 213; Pomodoro 2007, S. 595 + Abb

Archivnr.: 379k [605]



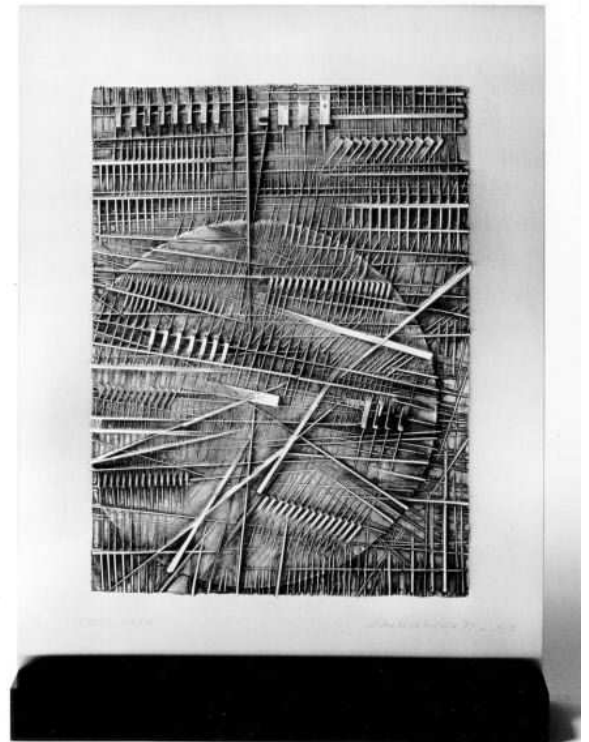
77 RI 1

Lettera solare, 1977

Bronze, 35 x 25 cm (mit Rahmen: 45 x 35 cm)
Guss: Geccherle, Milano: 1/3 - 2/3, 03pa Verbleib
unbekannt; 3/3 Verbleib unbekannt, sign.,
num., dat. & betit.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 596 + Abb

Archivnr.: 379a [610]



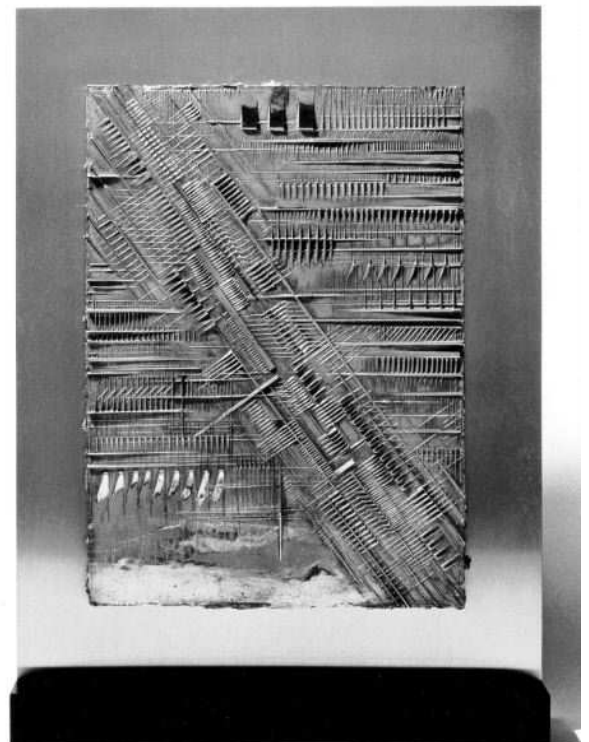
77 RI 2

Lettera con la discesa, 1977

Bronze, 35 x 25 cm (mit Rahmen: 45 x 35 cm)
Guss: Battaglia, Milano: 1/3 - 3/3, 03pa Verbleib
unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 596 + Abb
Dieses Relief wurde für die gleichnamige Graphik
verwendet (GR 43).

Archivnr.: 379b [608]



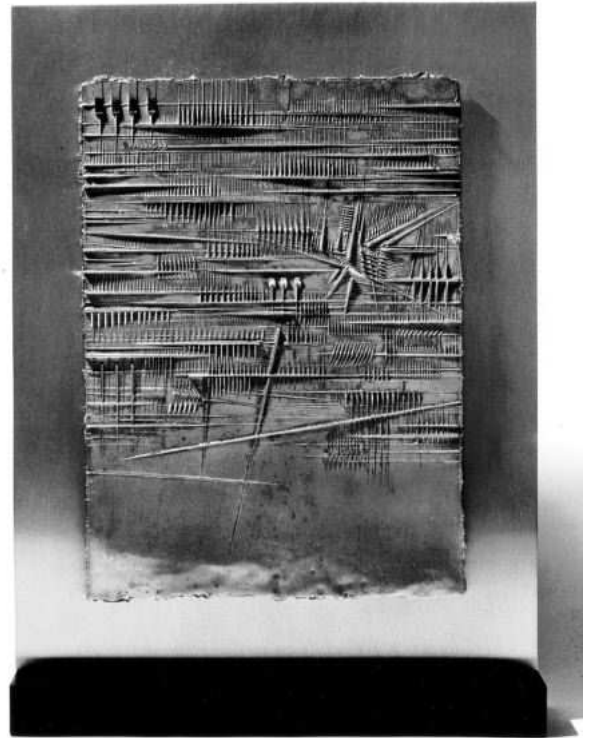
77 RI 3

Lettera del cuore, 1977

Bronze, 35 x 25 cm (mit Rahmen: 45 x 35 cm)
Guss: Battaglia, Milano: 1/3 - 3/3, 03pa Verbleib
unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 596 + Abb
Dieses Relief wurde für die gleichnamige Graphik
verwendet (GR 44).

Archivnr.: 379c [606]



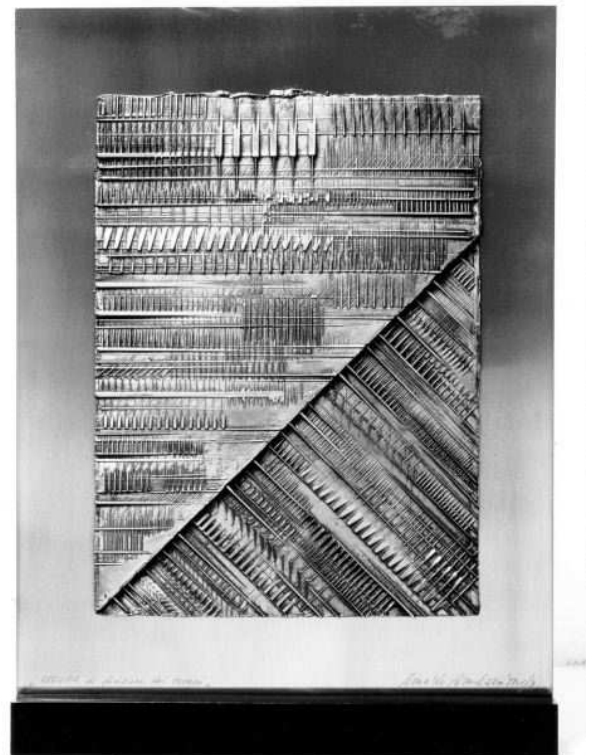
77 RI 4

Lettera di divisione dei terreni, 1977

Bronze, 35 x 25 cm (mit Rahmen: 45 x 35 cm)
Guss: Geccherle, Milano: 1/2 Verbleib unbekannt,
sign., num. & dat.; 2/3 - 3/3, 03pa Verbleib
unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 596 + Abb
Dieses Relief wurde für die gleichnamige Graphik
verwendet (GR 46).

Archivnr.: 379d [609]



77 RI 5

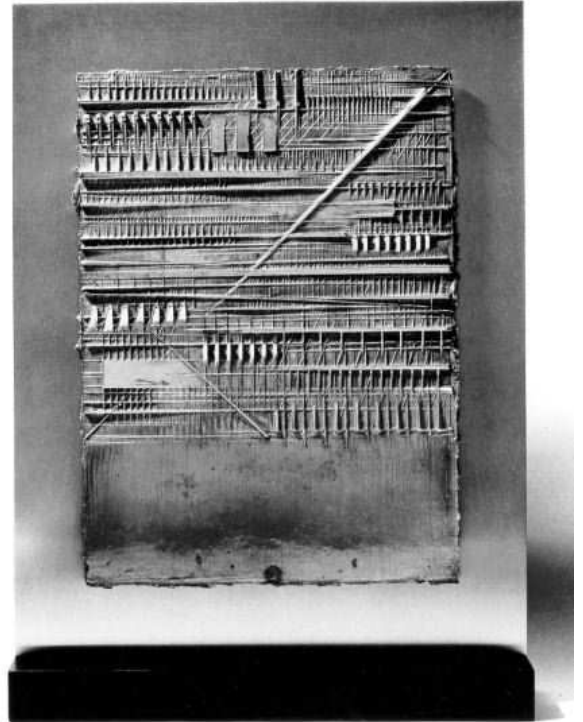
Lettera sbarrata, 1977

Bronze, 35 x 25 cm, (mit Rahmen: 45 x 35 cm)
Guss: Battaglia, Milano: 1/3 - 2/3, 03pa Verbleib
unbekannt, 3/3 Galerieverkauf Milano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 596 + Abb

Dieses Relief wurde für die gleichnamige Graphik
verwendet (GR 47).

Archivnr.: 379e [607]



77 RI 6

Lettera narrativa, 1977

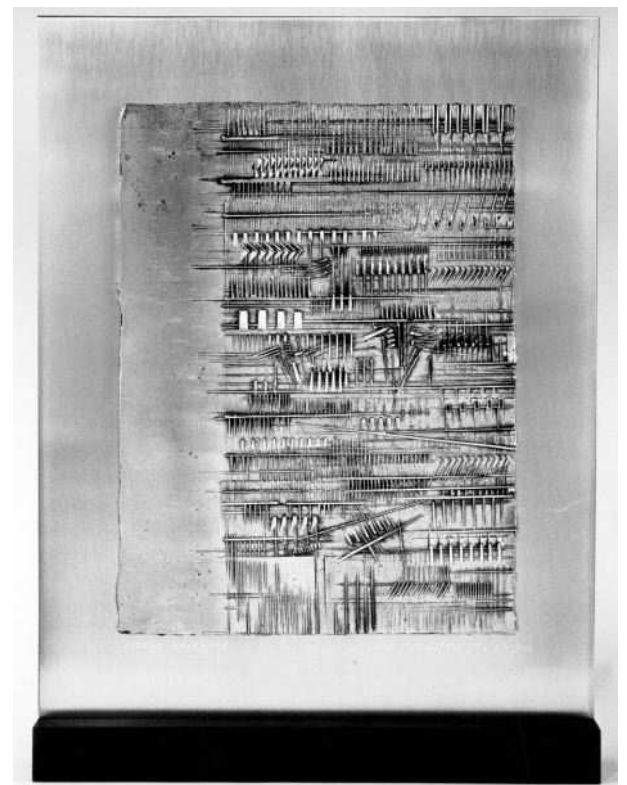
Bronze, 35 x 25 cm (mit Rahmen: 45 x 35 cm)
Guss: Geccherle, Milano: 1/3 - 3/3 Verbleib unbekannt
(1 Ex. 1994 Galeriebesitz Seoul); 03pa Ver-
bleib unbekannt, sign., num. & dat.

Ausst.: 1999 Seoul

Lit.: Pomodoro 2007, S. 596, Abb. S. 597

Dieses Relief wurde für die gleichnamige Graphik
verwendet (GR 48).

Archivnr.: 379f [611]



77 RI 7

Lettera a metà, 1977

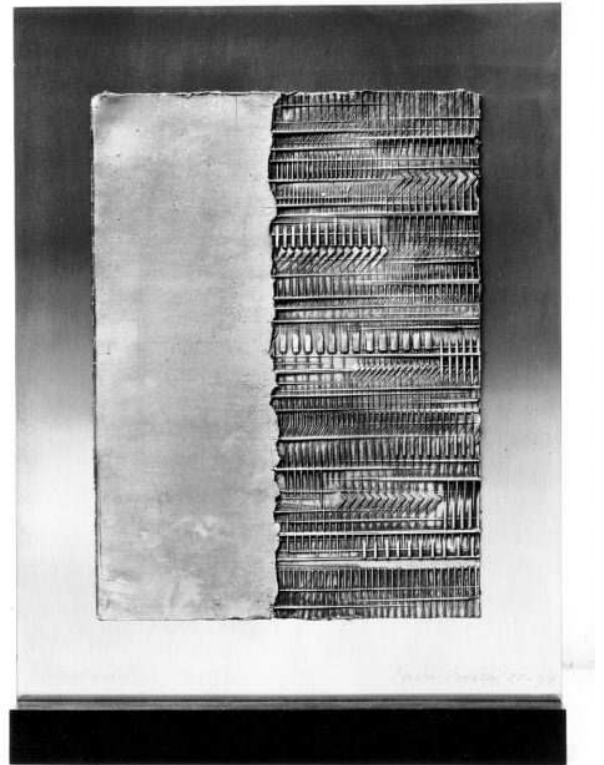
Bronze; 35 x 25 cm (mit Rahmen: 45 x 35 cm)

Guss: Geccherle, Milano: 1/3 Verbleib unbekannt,
sign., num. & dat.; 2/3 - 3/3, 03pa Verbleib
unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 596, Abb. S. 597

Dieses Relief wurde für die gleichnamige Graphik
verwendet (GR 45).

Archivnr.: 379g [612]



77 RI 8

Foglio lungo di Urbino, 1977

Bronze, 171 x 64 cm (Guss: 156 x 49 cm)

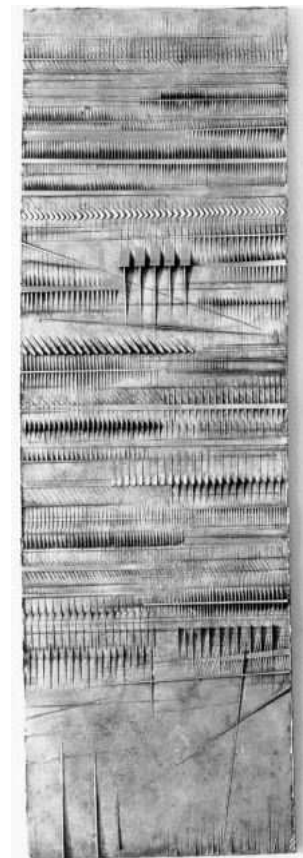
Guss: Battaglia, Milano: 1/3, 3/3 Verbleib unbekannt,
2/3 im Besitz des Künstlers, 03pa Galeriever-
kauf Milano

Ausst.: Dallas 1983, 1996 San Sepolcro

Lit.: Dallas 1983, Abb. S. 9, Tafel R; Pomodoro 2007,
S. 597 + Abb.; Scritti 2000, S. 134

Dieses Relief wurde für die gleichnamige Graphik
verwendet (Gr 42).

Archivnr.: 388 [613]



77 RI 9

Foglio lungo di Pavia, 1977

Bronze, 160 x 50 cm

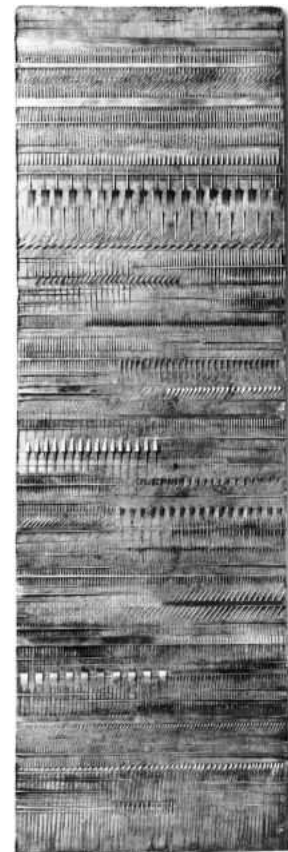
Guss: Battaglia, Milano: 1/3, 3/3 im Besitz des Künstlers; 2/3 Galerieverkauf Venezia, auf Unterlage aus Bronze montiert mit den Maßen: 185 x 80 cm; sign., num. & dat.; 03pa Galerieverkauf Venezia

Ausst.: 1983 Dallas, 1996 San Sepolcro

Lit.: Dallas 1983, Abb. S. 9; Pomodoro 2007, S. 597 + Abb.; Scritti 2000, S. 134

Dieses Relief wurde für die gleichnamige Graphik verwendet (GR 41).

Archivnr.: 389 [614]



77 RI 10

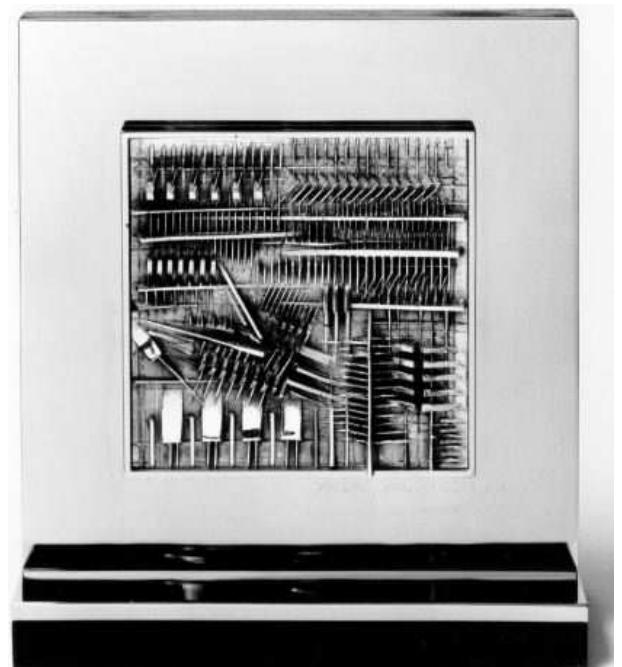
Bassorilievo, 1977 (?)

Silber (Rahmung: verchromtes Messing); ca. 20 x 20 cm (Guss: ca. 16 x 16 cm)

Guss: Geccherle, Milano: 1/3-3/3 Verbleib unbekannt; 03pa Verbleib unbekannt, auf Rahmung sign. & num.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 598 + Abb.

Archivnr.: 395a [615]



77 RI 11

Bassorilievo, 1977 (?)

Silber (Rahmung: verchromtes Messing); ca. 20 x 20 cm (Guss: ca. 16 x 16 cm)

Guss: Geccherle, Milano: 1/3-3/3 Verbleib unbekannt; 03pa Verbleib unbekannt, auf Rahmung sign. & num.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 598 + Abb.

Archivnr.: 395b [616]



78 RI 1

Bassorilievo Tokyo – Bozzetto I; 1978

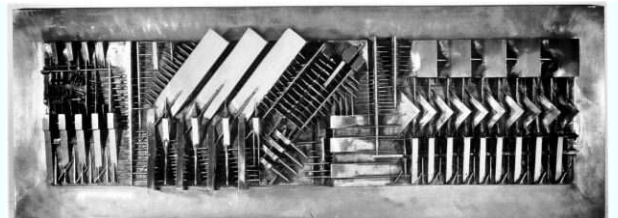
Bronze, 42,5 x 122 cm

1/2 Privatbesitz Tokyo, 2/2 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA, 02 pa Privatbesitz Italien durch Galeriebesitz Milano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 600 + Abb.

Das *Bassorilievo Tokyo* ist der erste, ausgeführte Entwurf für das Relief in Tokio (78-79 RI 1, vgl. auch das nicht ausgeführte Relief 78 RI 2).

Archivnr.: 402 [623]



78 RI 2

Bassorilievo Tokyo – Bozzetto II; 1978

Bronze, 44 x 177 cm

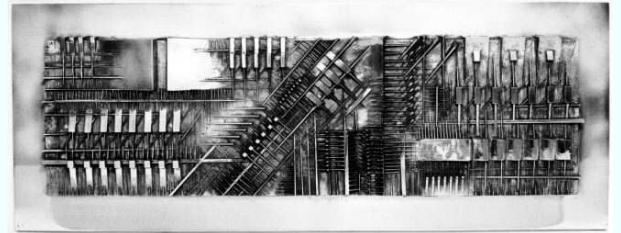
1/2 Privatbesitz Bruxelles; 2/2 Galerieverkauf San Francisco; 02 pa Galerieverkauf Zürich

Ausst.: 1980 Bruxelles

Lit.: Pomodoro 2007, S. 600 + Abb.

Das *Bassorilievo Tokyo* ist der zweite, nicht ausgeführte Entwurf für das Relief in Tokio (78-79 RI 1, vgl. auch das ausgeführte Relief 78 RI 1).

Archivnr.: 403 [624]



78-79 RI 1

Bassorilievo Amada, 1978-79

Bronze, 400 x 1200 cm

Einzelstück

Amada Company Headquarters, Tokyo

Lit.: Columbus 1983, Abb. S. 66; Hunter 1982, Abb. S. 136/137; Hunter 1995, S. 112, Abb. S. 120/121; Pomodoro 1992, S. 109; Pomodoro 2007, S. 302, 370, 600, Abb. S. 158/159, 600

Das Relief wurde von zwei Bozzetti vorbereitet: vgl. 78 RI 1, 78 RI 2.

Archivnr.: 404 [622]



79 RI 1

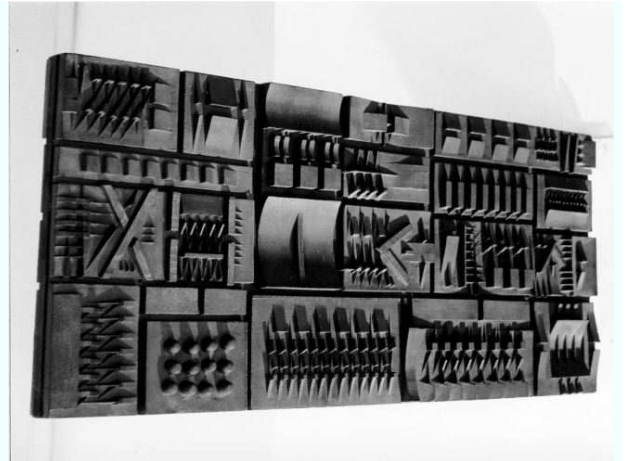
Muro, 1979

Fiberglass und Eisenpulver, 36 x 82 x 6,5 cm
1/9, 2/9 im Besitz des Künstlers, nicht sign.; 3/9 – 9/9,
09pa noch herzustellen

Ausst.: 1980 Pesaro, 1981 Berkeley, 1982 Paris, 1982
Milano, 1983-85 Columbus

Lit.: Columbus 1983, Abb. S. 51; Firenze 1984, Abb.
S. 164; Hunter 1982, S. 148; Martin 1-82, S.
104., Abb. S. 106; Pomodoro 2007, S. 608 +
Abb.

Archivnr.: 415b [650]



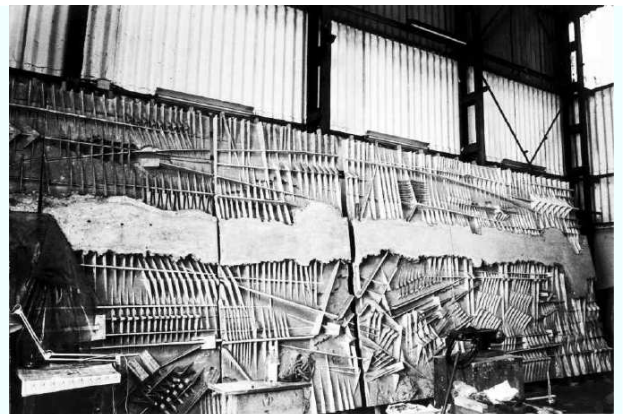
79-80 RI 1

Grande Bassorilievo con fascia, 1979-80

Gips, 320 x 900 cm
Edition in Bronze (?): noch zu definieren
Bisher existiert im Besitz des Künstlers lediglich das
Gipsmodell.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 610 + Abb.
Zu diesem Relief existiert ein Bozzetto: 80 RI 1

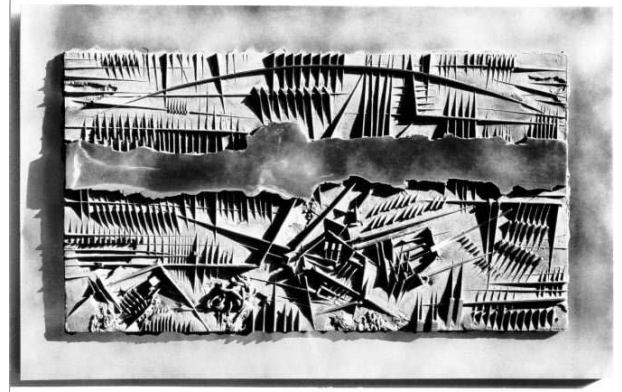
Archivnr.: 442 [653]



80 RI 1

Bassorilievo con fascia, 1980

Bronze auf Holztafel montiert und gebräuntes Messing
46 x 74 x 5 cm (nur Guss: 34 x 62 x 2 cm)
1/2 Privatbesitz Roma; 2/2 Galerieverkauf San Francisco; 02pa Privatbesitz Milano, 1998 überarbeitet: neuer Eisenrahmen, Maße: 74 x 12 x 1,5 cm, sign., num. & dat.; pa im Besitz des Künstlers



Lit.: Pomodoro 2007, S. 615 + Abb.

Dies Werk ist eine Studie des *Grande bassorilievo con fascia* (79-80 RI 1).

Archivnr.: 420 [666]

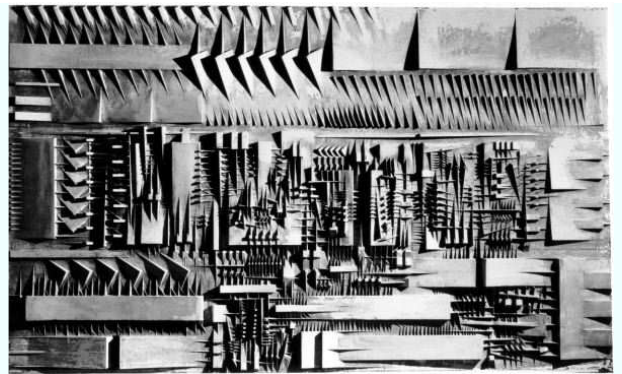
80 RI 2

Grande Bassorilievo, 1980

180 x 300 cm

3 Ex. Bronze: 1/2 Firmenbesitz Milano seit Okt. 83;
2/2 Verbleib unbekannt, 02pa im Besitz des Künstlers (Guss: De Andreis, Quinto Stampi)

4 Ex. Polyester: pa Firmenbesitz Dubai Apr. 80 (weiß),
2 x pa, Firmenbesitz Dubai (schwarz), pa Firmenbesitz Sardinien (weiß)



Lit.: Pomodoro 2007, S. 615 + Abb.

Archivnr.: 419 [667]

80 RI 3

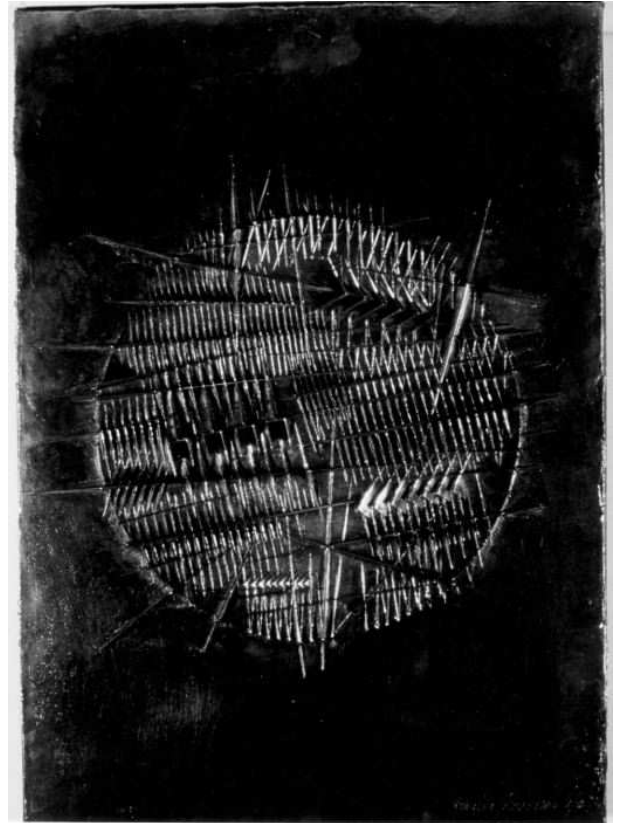
Pagina solare, 1980

Bronze, 60 x 43,5 cm

1/2 Verbleib unbekannt, bis 1981 Privatbesitz USA, sign. & num.; 2/2 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA, 1994 in Werkstatt des Künstlers restauriert und neu patiniert; 02pa Privatbesitz Milano, seit Dez. 80 (aus Wohltätigkeitsauktion für Erdbebenopfer)

Lit.: Pomodoro 2007, S. 614 + Abb.

Archivnr.: 420b [663]



80-82 RI 1

Rilievo, 1980-82

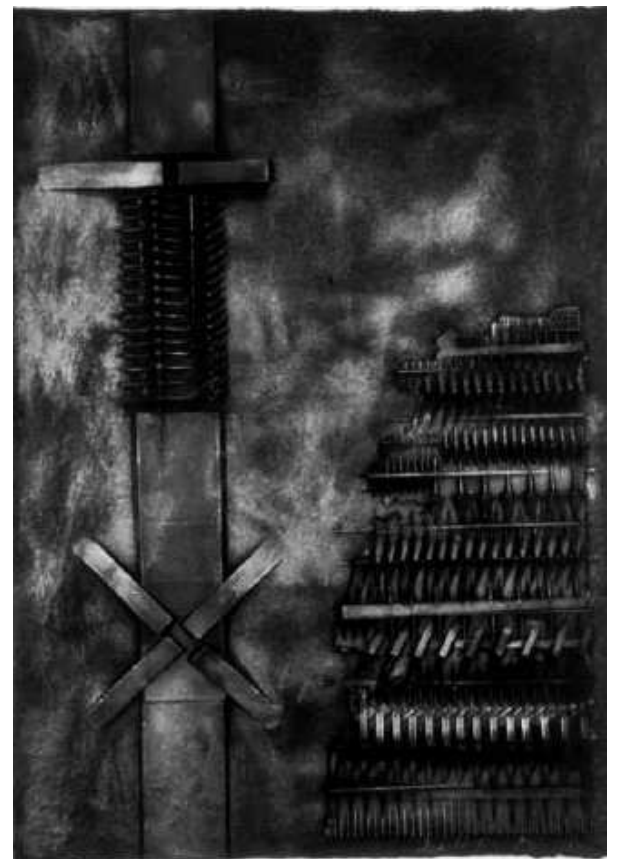
Bronze, 85 x 60 cm

1/2 Privatbesitz USA, seit Februar 1997, sign., num. & dat.; 2/2 im Besitz des Künstlers; 02 pa noch herzustellen

Lit.: Pomodoro 2007, S. 616 + Abb.

Zeitgleich entstand eine Prägegraphik (1 aus 4 Blättern mit dem Titel *Pietrarubbia*, GR 50).

Archivnr.: 443a [668]



80-82 RI 2

Rilievo, 1980-82

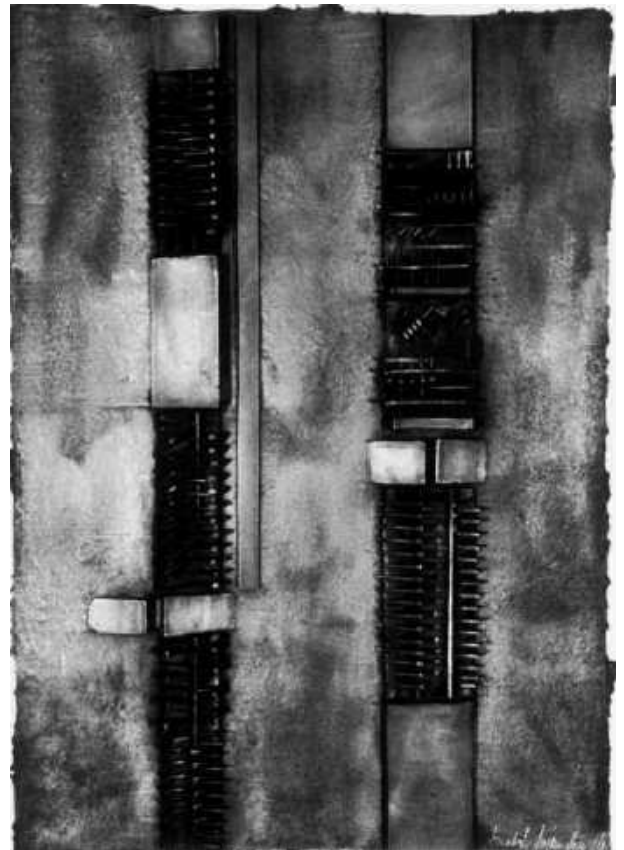
Bronze, 85 x 60 cm

1/2 Privatbesitz USA, seit Februar 1997, sign., num. & dat.; 2/2 im Besitz des Künstlers; 02 pa noch herzustellen

Lit.: Pomodoro 2007, S. 616 + Abb.

Zeitgleich entstand eine Prägegraphik (1 aus 4 Blättern mit dem Titel *Pietrarubbia*, GR 50).

Archivnr.: 443b [669]



80-82 RI 3

Rilievo, 1980-82

Bronze, 85 x 60 cm

1/2 Privatbesitz USA, seit Februar 1997, sign., num. & dat.; 2/2 im Besitz des Künstlers; 02 pa noch herzustellen

Lit.: Pomodoro 2007, S. 616 + Abb.

Zeitgleich entstand eine Prägegraphik (1 aus 4 Blättern mit dem Titel *Pietrarubbia*, GR 50).

Archivnr.: 443c [670]



80-82 RI 4

Rilievo, 1980-82

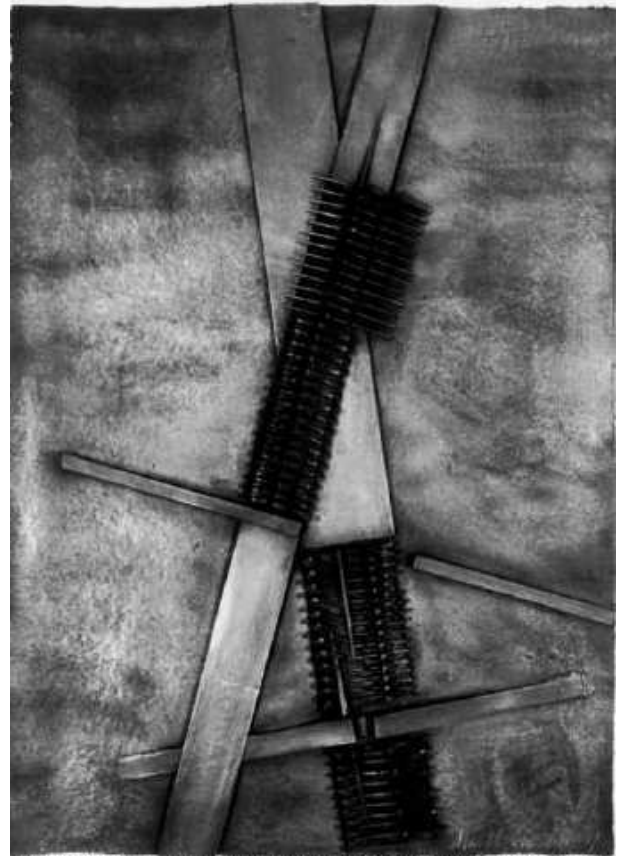
Bronze, 85 x 60 cm

1/2 Privatbesitz USA, seit Febr. 1997, sign., num. & dat.; 2/2 im Besitz des Künstlers; 02 pa noch herzustellen

Lit.: Pomodoro 2007, S. 616 + Abb.

Zeitgleich entstand eine Prägegraphik (1 aus 4 Blättern mit dem Titel *Pietrarubbia*, GR 50).

Archivnr.: 443d [671]



81 RI 1

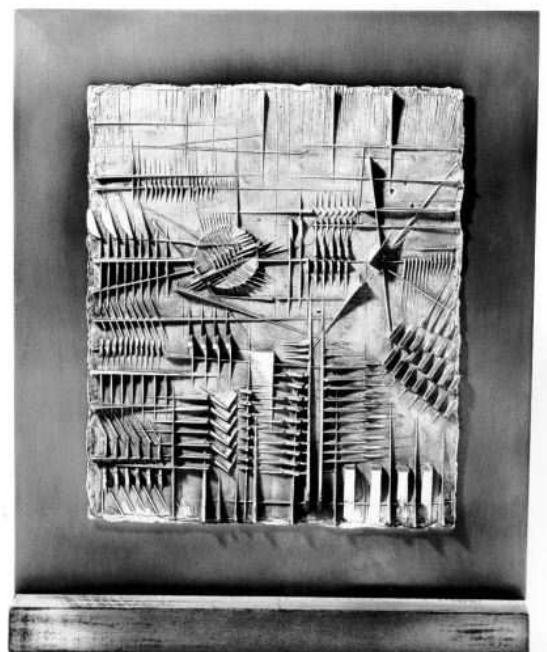
Bassorilievo, 1981

Vergoldete Bronze, 32 x 28 cm

1/3 Verbleib unbekannt, 2/3 Privatbesitz Milano, 3/3 Privatbesitz Milano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 619 + Abb.

Archivnr.: 424 [680]



81-82 RI 1

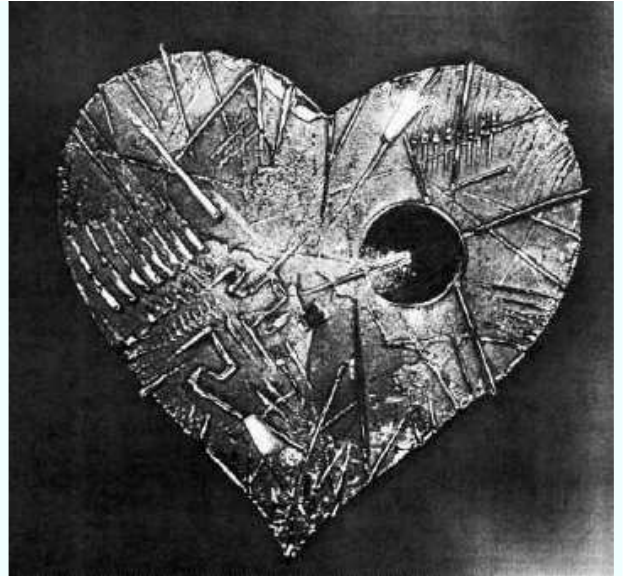
Cuore, 1981-82

Bronze; 11 x 11 x 1,5 cm

14 Ex., Guss: Geccherle Milano: pa Privatbesitz seit 1982, 2 x pa verkauft in USA, pa Verbleib unbekannt, pa Privatbesitz Milano, pa Privatbesitz Milano, pa Privatbesitz Rimini; 7 x pa: im Besitz des Künstlers

Lit: Pomodoro 2007, S. 625, Abb. S. 624

Archivnr.: 581 [698]



82 RI 1

Bassorilievo, 1982

Bronze, 66 x 750 x 130 cm

2 Ex., Guss: Battaglia, Milano: 1) ehem. Firmenbesitz San Francisco (CA) USA; 2) im Besitz des Künstlers

Lit.: Pomodoro 2007, S. 626 + Abb.

Dieses lange Relief entstand für die Bar eines Restaurants (vgl. Abb).

Archivnr.: 462 [705]

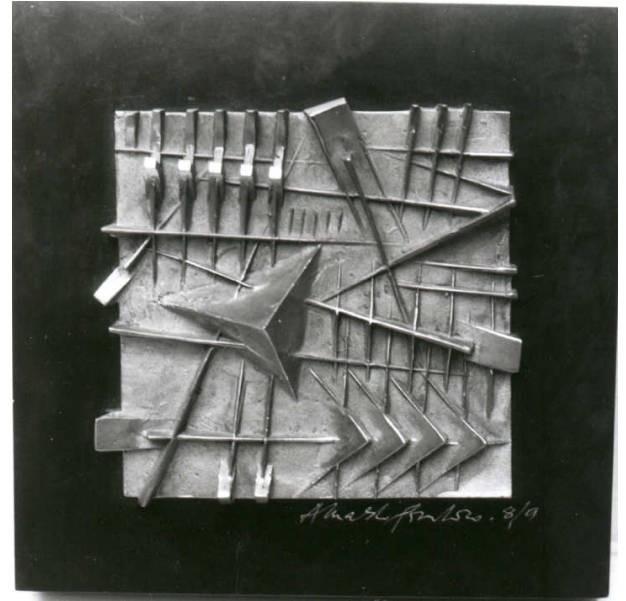


82 RI 2

Rilievo, 1982

Bronze auf Holz, 13 x 13 cm (mit Holzrahmung: 20 x 20 cm)

1/9 Galerieverkauf Boston; 2/9 Privatbesitz San Francisco (CA) USA; 3/9 Privatbesitz San Francisco (CA) USA; 4/9 Privatbesitz San Francisco (CA) USA; 5/9 Privatbesitz San Francisco; 6/9 Verbleib unbekannt; 7/9 Privatbesitz San Francisco (CA) USA; 8/9 zuerst Galerieverkauf Boston (MA) USA, 2001 Galeriebesitz Milano, sign. & num.; 9/9 Verbleib unbekannt; 09pa Privatbesitz San Francisco (CA) USA; pa Privatbesitz



Lit.: Pomodoro 2007, S. 625 + Abb.

Archivnr.: 463 [700]

82 RI 3

Pagina solare, 1982

Bronze, 64 x 49 cm

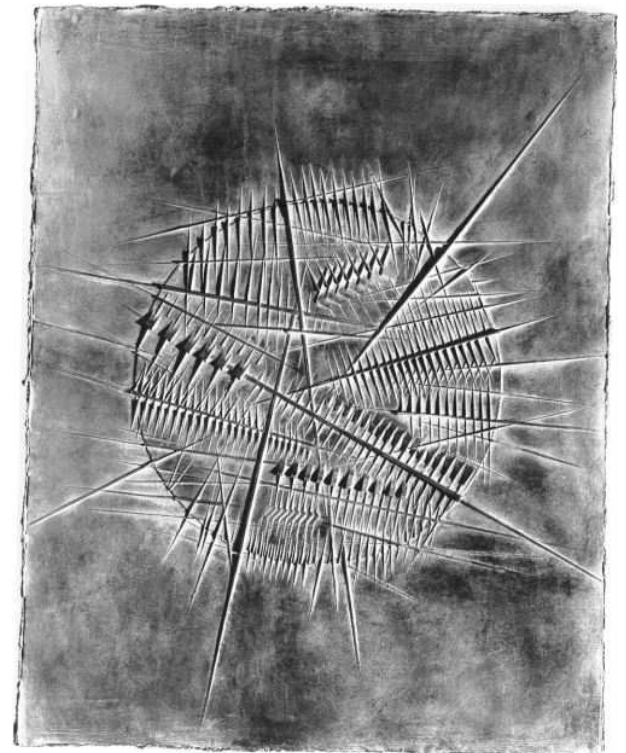
1/2 Galerieverkauf Ancona 1984, 2/2 Privatbesitz USA, 02pa Privatbesitz Torino, 1988

Ausst.: 1984 Ancona, 1985 Tokyo, 1988 Venezia II

Lit.: Pomodoro 2007, S. 625 + Abb.; Tokyo 1985, Abb. S. 26

Zeitgleich entstand eine Prägegraphik mit demselben Motiv (GR 56)

Archivnr.: 475 [704]



82 RI 4

Dischetto A, 1982 (?)

Bronze auf Holz, Ø 14 cm

1/4 Privatbesitz September 1983; 2/4, 3/4, 4/4 nicht
hergestellt; pa Privatbesitz Brescia Dez. 1982

Lit.: Pomodoro 2007, S. 625 + Abb.

Archivnr.: 469a [703]

(Keine Abb. vorhanden)

82-83 RI 1

Pagina solare, 1982-83

Bronze, 68 x 69 cm

3 Ex., Guss: Battaglia, Milano: 1/2 Privatbesitz Milano,
2/2 Galerieverkauf San Francisco (CA)
USA, 02pa Privatbesitz Milano

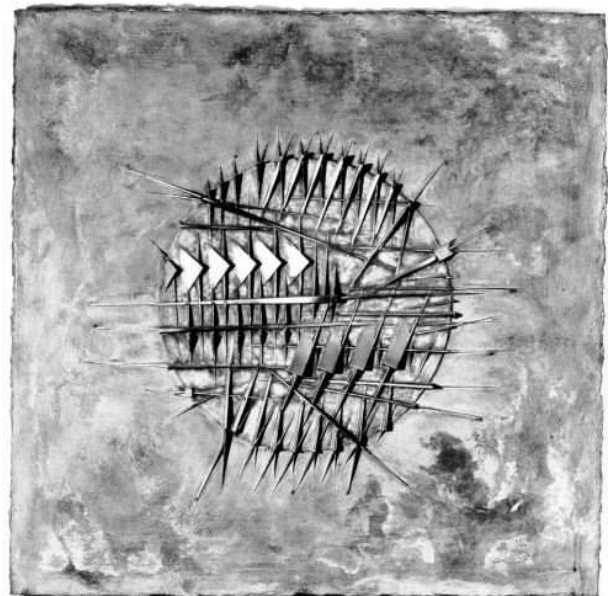
pa (= Originalmodell): 1998 Privatbesitz Firenze. Dies
Modell war ursprünglich größer (98,5 x 68,5
cm) und mit einer Inschrift/Widmung für den
Erstbesitzer versehen. 1997 wurde die Schrift
abgeschnitten, der Entwurf überarbeitet und für
die anderen Güsse verwendet.

Ausst.: 1983 Portofino, 1984 Boston

Lit.: Pomodoro 2007, S. 625 + Abb.

Es entstand eine Prägegraphik mit demselben Motiv
(GR 61).

Archivnr.: 476 [702]



83 RI 1

Bassorilievo, 1983

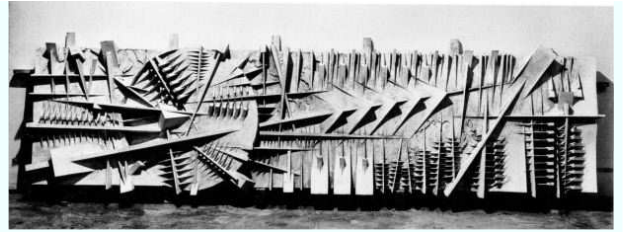
Bronze, 80 x 325 cm

1/2 Privatsammlung USA, vom Auftraggeber (US-amerikanische Eheleute), 2/2 im Besitz des Künstlers, (Guss: De Andreis, Quinto Stampi); 02pa noch herzustellen

Ausst.: 1995 Venezia

Lit.: Pomodoro 2007, S. 638 + Abb.

Archivnr.: 493 [732]



83 RI 2

Sette rilievi per via Terraggio, 1983

Bronze, je 60 x 60 cm

Einzelstück

Johnston (= Auftraggeber), Via Terraggio 15, Milano

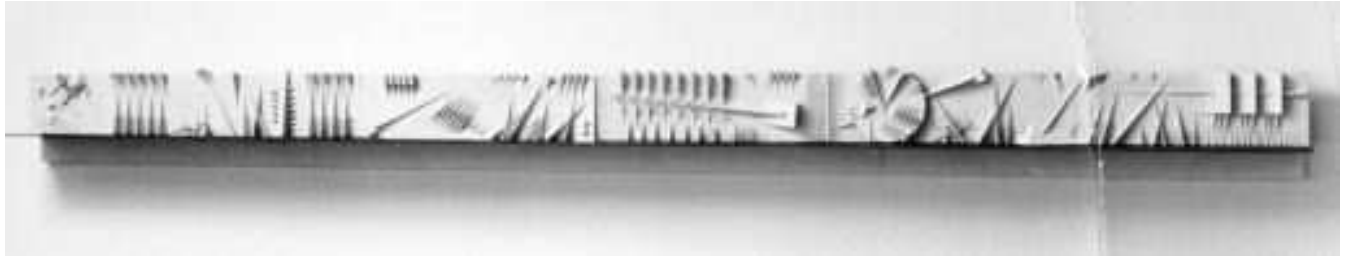
Lit.: Pomodoro 2007, S. 637 + Abb.

Die sieben Reliefs sind explizit für diesen Platz zwischen den Schaufenstern der Prägerei Johnston geschaffen. – Die Modelle wurden später als Reliefplatten für den *Arco-in-cielo* (vgl. 95 PR 2) weiterverarbeitet.

Archivnr.: 495b [731]



(Abb.: Verfasserin)



83-84 RI 1

Murale in movimento, 1983-84

Epoxydharz oder Bronze, 20 x 400 cm

1/9, 4/9, 5/9, 6/9, 7/9, 8/9, 9/9 noch herzustellen, 2/9 Galeriebesitz Tokyo 3/9 Galerieverkauf
Zürich, 09pa im Besitz des Künstlers

Ausst.: 1987 New York, 1988 Zürich, 1988 Venezia II, 195-96 Terni, 1997 Terni, 1999 Palma
de Mallorca, 2001 Sassoferrato

Lit.: Ferri 8.10.84, S. 20, + Abb.; Marozzi 10.10.84, o. S. + Abb.; Marsala 1997, S. 22, Abb.
S. 114/115; New York 1987, Abb. o. S.; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 137;
Perazzi 7-8-84, S. 13 (über Projekt), Pomodoro 5.10.84, S. 3, + Abb.; Pomodoro
2007, S. 638 + Abb.; Sassoferrato 2001, Abb. S. 56/57; Terni 1995, Abb. S. 66/67;

Maquette für das nicht ausgeführte Projekt eine Wandgestaltung der Barilla-Fabrik in Parma,
Seite entlang der Autobahn A1 anlässlich des 50. Firmenjubiläums. – Untertitel:
Omaggio al lavoro e alla vita. Die Mauer sollte eine Länge von 300 Metern und eine
Höhe von sechs messen.

Archivnr.: 510b [733]

84 RI 1

Bassorilievo, 1984

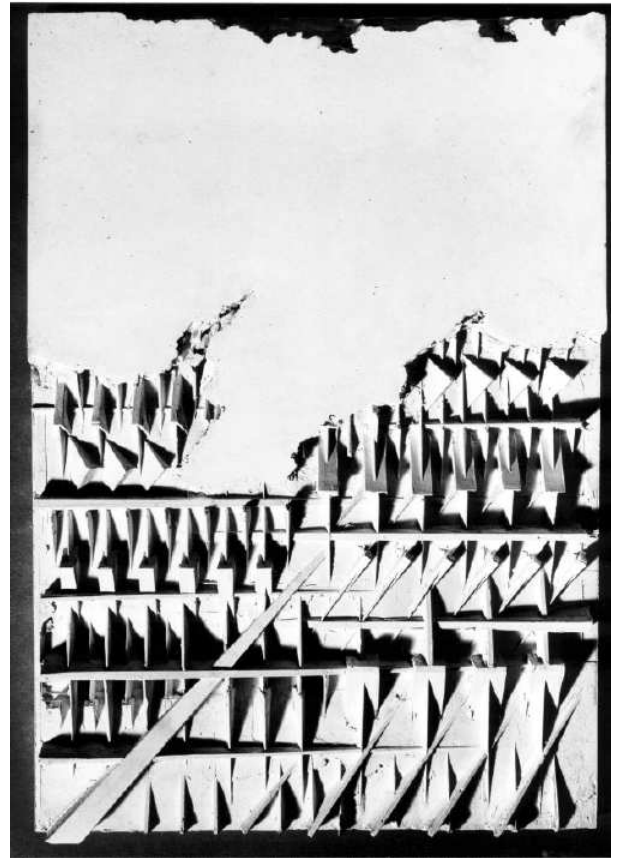
Bronze, 51 x 36 cm

1/2, 2/2, 02pa Galerieverkauf San Francisco (CA) USA

Lit.: Pomodoro 2007, S. 645, Abb. 644

Das *Bassorilievo* ist einer der verwendeten Entwürfe für das Plakat der Ausstellung in Florenz, Forte di Belvedere 1984.

Archivnr.: 502 [747]



84 RI 2

Bassorilievo, 1984

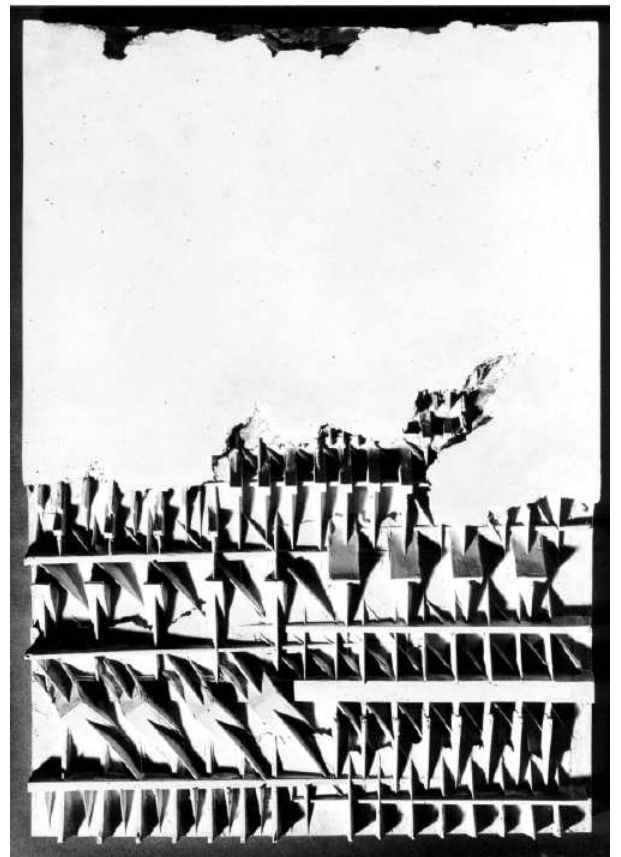
Bronze, 51 x 36 cm

1/2, 2/2, Galerieverkauf San Francisco (CA) USA,
02pa Privatbesitz Milano

Lit.: Firenze 1984, (Schutz-)Umschlag in Prägedruck;
Pomodoro 2007, S. 645, Abb. 644

Das *Bassorilievo* ist einer der verwendeten Entwürfe für das Plakat der Ausstellung in Florenz, Forte di Belvedere 1984.

Archivnr.: 503 [748]



84 RI 3

Bassorilievo, 1984

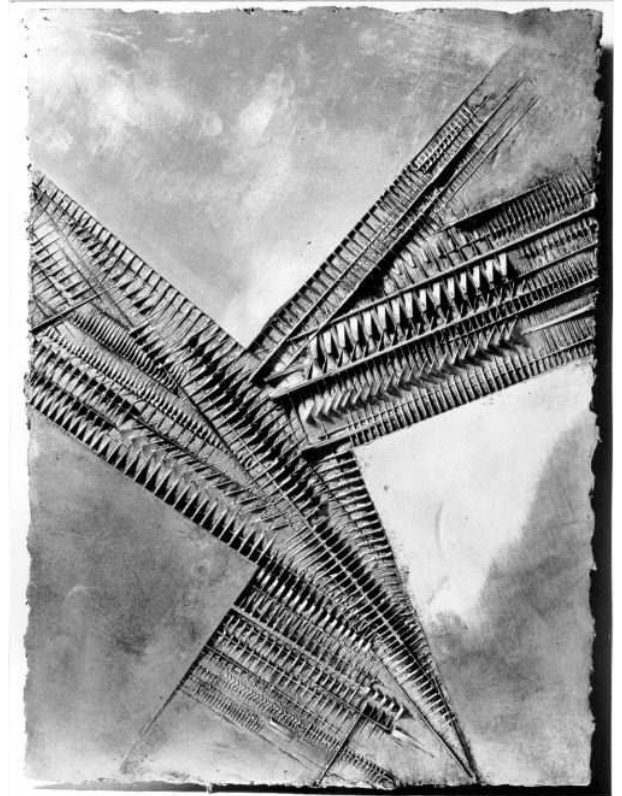
Bronze, 54 x 40 cm

1/2 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA, 2/2 Galerieverkauf Sartirana, 02pa Privatbesitz Napoli aus Privatbesitz Milano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 645, Abb. 644

Nach dieser Vorlage entstand eine Prägegraphik (GR 68).

Archivnr.: 519 [749]



84-85 RI 1

Forze del profondo e del cielo, 1984-85

Bronze, 45 x 99 x 10 cm

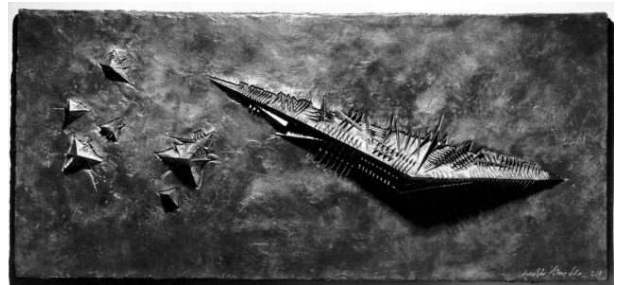
1/9, 3/9, 4/9, 5/9, 6/9, 7/9, 8/9, 9/9, 09pa noch herzustellen, 2/9 Galerieverkauf Seoul März 1997, sign. & num.

Ausst: 1991 Venezia, 1997 Basel, 1999 Seoul

Lit.: Pomodoro 2007, S. 646 + Abb.

Dieses Werk entstand im Zusammenhang mit dem Projekt für die Schalterhalle der Banca Commerciale Italiana, Milano (vgl. 84-85 RI 3).

Archivnr.: 514 [750]



86 RI 1

Rilievo, 1986

Bronze, 44 x 59 cm

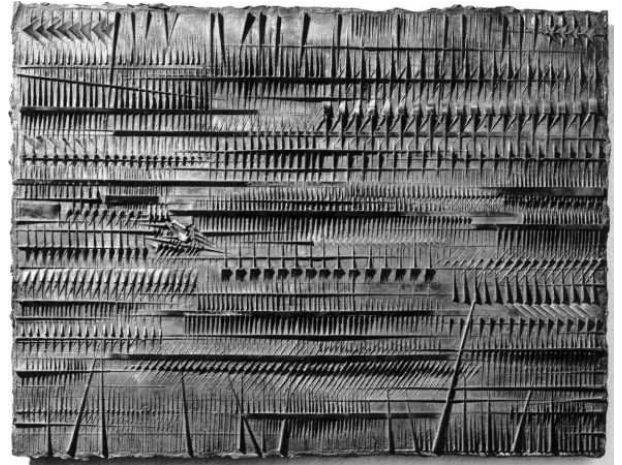
1/2 Galerieverkauf Zürich Juni 1990; 2/2 Privatbesitz
Sartirana Dez. 1989; 02pa Verbleib unbekannt

Ausst.: 1989 Novara II

Lit.: Pomodoro 2007, S. 665 + Abb.

Das Werk entstand im Auftrag der Zeitschrift „Amica-
time“ (Beilage des Frauenmagazins „Amica“)
entstanden, aber nicht weiter verwendet (vgl.
auch 86 RI 2).

Archivnr.: 587 [800]



86 RI 2

Rilievo, 1986

Bronze, 45 x 31 cm

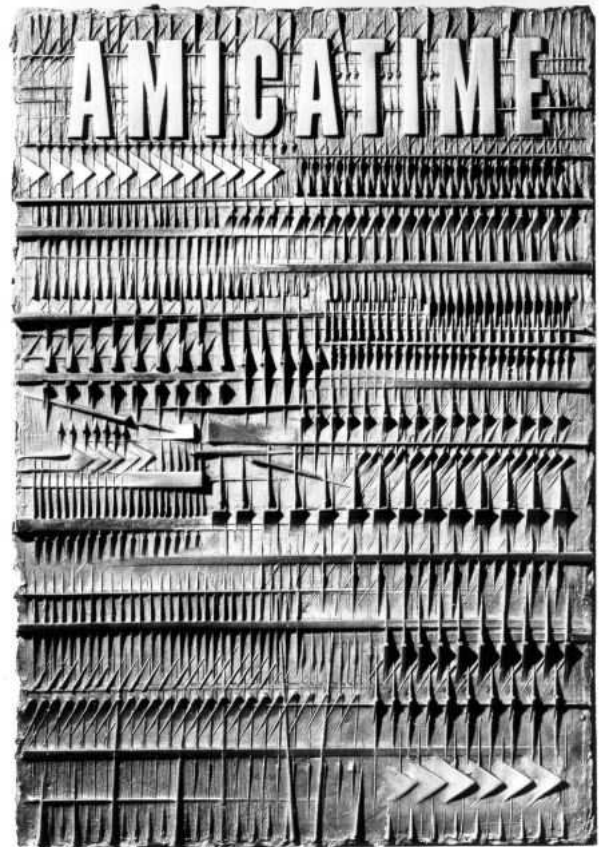
1 Ex: im Besitz des Künstlers

Auflage unbekannt (Es gibt eine Auflage von ca. 150
Exemplaren in Kunstharz für Auftraggeber)

Lit.: Bertoldi 22.1.87, S. 46f, Abb.; Pomodoro 2007, S.
665 + Abb.

Dieses Werk entstand im Auftrag der Zeitschrift „Ami-
catime“ (Beilage des Frauenmagazins „Ami-
ca“) und wurde für ein Multiple verwendet
(vgl. auch 86 RI 1).

Archivnr.: 588 [801]



86 RI 3

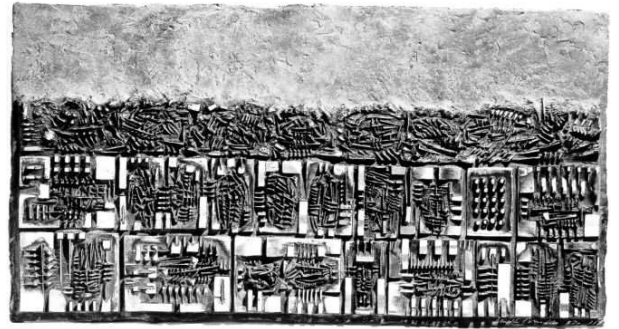
Murale dell'Alceste, 1986

Patinierte Bronze, 47 x 90 cm

Guss: De Andreis, Quinto Stampi: 1/9 Privatbesitz Milano; 2/9 Privatbesitz Australien; 3/9 im Besitz des Künstlers, nicht signiert; 4/9 - 9/9 noch herzustellen; 09pa Privatbesitz Genova

Ausst.: 1989 Novara II, 1996 Zürich, 1997 Finalborgo
Lit.: Finalborgo 1997, Abb. S. 54/55; Pomodoro 2007, S. 665 + Abb.

Das Relief (vgl. besonders die beiden unteren Bänder) diente als Entwurf des Bühnenbildes zur Oper „Alceste“ von C.W. Gluck, aufgeführt 1987 in Genova, Teatro Margherita, unter der Regie von Virginio Puecher. – (Abb. der Theatermaschinerie in: Hunter 1995, S. 204/205.) – Die Idee einer Brunenanlage, die unter Verwendung des Bühnenbildes für die Stadt Genova entstehen sollte, kam über das Projektstadium nicht hinaus.



Archivnr.: 605 [805]

88 RI 1

Gli scudi, 1988

Polierte und patinierte Bronze, 68 x 97 cm

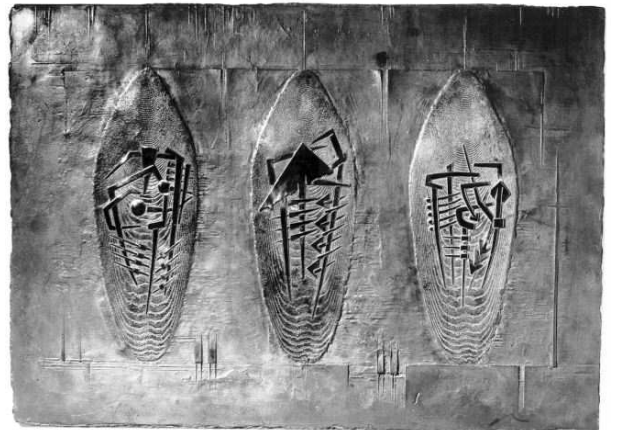
Guss: Battaglia, Milano: 1/3 Privatbesitz Milano seit 1991, 2/3 Galerieverkauf Venezia 1992, 3/3 Galerieverkauf Zürich, 03pa im Besitz des Künstlers

Ausst.: 1991 Venezia

Lit.: Pomodoro 2007, S. 680 + Abb

Zusatzbezeichnung: *Rilievo a tre scudi*

Es existiert eine Prägegraphik mit diesem Motiv (vgl. GR 70bis).



Archivnr.: 624a [835]

88 RI 2

Gli scudi, 1988

Polierte und patinierte Bronze, 68 x 71 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/3 im Besitz des Künstlers,
2/3 Galerieverkauf Venezia, 3/3 Privatbesitz
seit 1991, 03pa Privatbesitz New York (NY)
USA

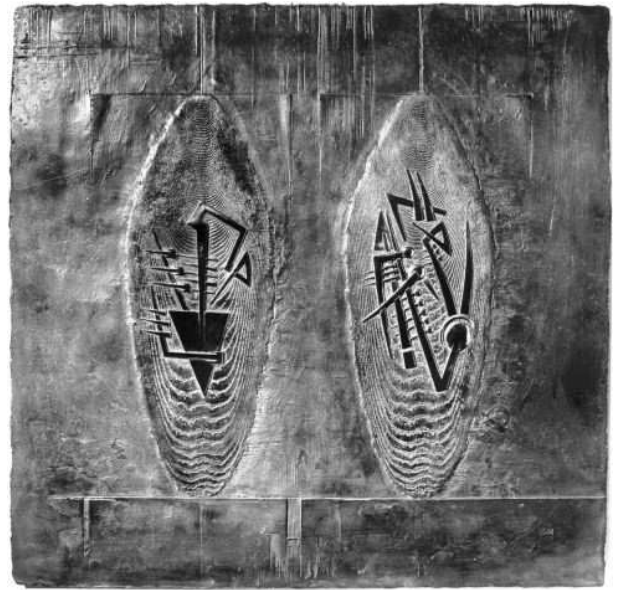
Zusatzbezeichnung: *Rilievo a due scudi*

Ausst.: 1991 Venezia

Lit.: Pomodoro 2007, S. 680 + Abb.

Es existiert eine Prägegraphik mit diesem Motiv (vgl.
GR 70).

Archivnr.: 624b [834]



90 RI 1

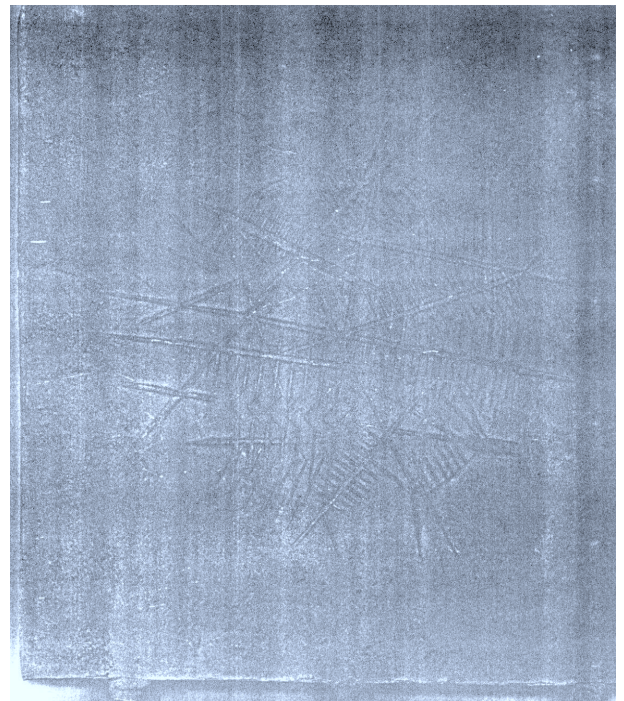
Pagina solare, 1990

Bronze; 16,5 x 16 cm

Auflage und Verbleib unbekannt

Alte Zusatzbezeichnung: *Rilievo piccola pagina solare*

Archivnr.: 628a



(Abb.: lediglich ein schlechte Fotokopie, die direkt
vom Werk gemacht wurde.)

90 RI 2

Rilievo, 1990

Bronze; 21,5 x 16,5 cm, mit Holzunterlage: 24,5 x 17 x 6 cm

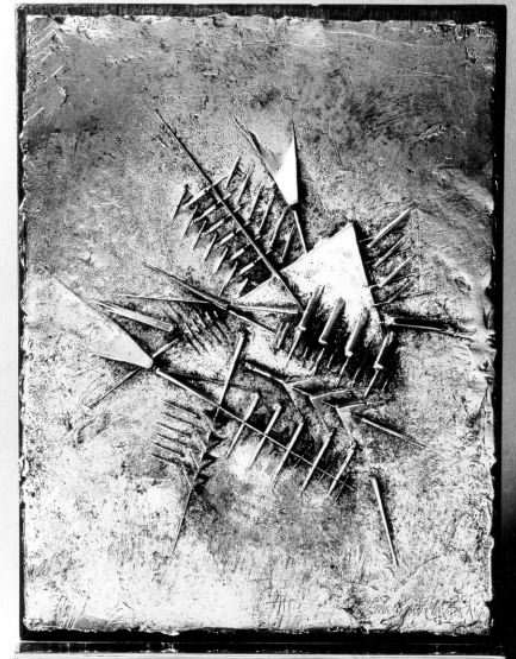
Einzelstück

Verbleib unbekannt (Das Exemplar wurde der Wohltätigkeits-Auktion „Convivio - Asta a favore dell'associazione nazionale per la lotta contro l'AIDS ANLAIDS“, organisiert durch Finarte, Milano, am 10.6.92 vom Künstler zur Verfügung gestellt und von Unbekannt ersteigert).

Lit.: Pomodoro 2007, S. 702 + Abb.

Der Entwurf wurde zuerst 1988 als Prägegraphik verwendet (vgl. GR 72) und später leicht modifiziert in Bronze ausgeführt.

Archivnr.: 640a [878]



90 RI 3

Rilievo, 1990

Bronze auf Holzunterlage; 21,5 x 16,5 cm

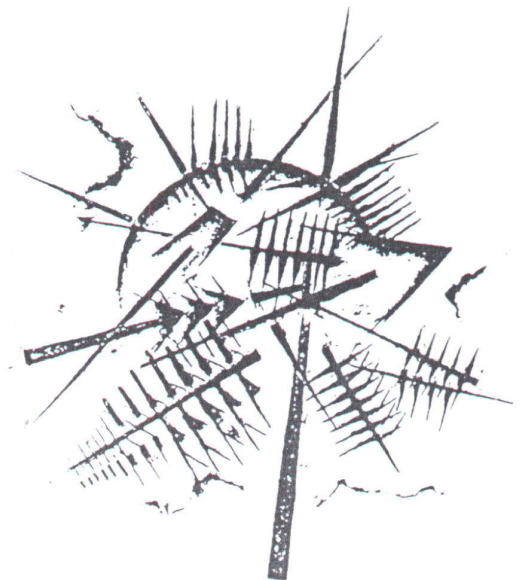
Privatbesitz

Sign., & num. mit pa

Lit.: Pomodoro 2007, S. 702 + Abb.

Das Motiv wurde zuerst als Weihnachts-Prägegraphik 1988 gedruckt, später leicht verändert in Bronze ausgeführt (vgl. GR 71).

Archivnr.: 640b [879]



(Abb.: Graphik mit fast identischem Motiv)

90 RI 4

Fondale per i Paraventi: a J. Genet; 1990

Patinierte Bronze, 34 x 50 cm (mit Unterlage: 46 x 65 cm)

1/9, 2/9 im Besitz des Künstlers, 3/9, 4/9, 5/9, 6/9, 7/9, 8/9, 9/9, noch herzustellen, 09pa Privatbesitz Milano seit Dez. 1996

Noch keine Signatur

Ausst.: 1991 Venezia

Lit.: Pomodoro 2007, S. 702 + Abb.

Entstanden im Zusammenhang mit der Arbeit für die Bühnenbilder für Jean Genets: „I Paraventi“ („Les Paravents“), 1990, für die Cooperativa Nuova Scena, Teatro Testoni, Bologna am 16.3.1990

Archivnr.: 651 [877]



91 RI 1

Rilievo, 1991

Vergoldete Bronze; 27,5 x 37,5 x 8 cm (Guss: 18 x 29 cm)

12 Ex.: 1/9-9/9, 3 pa: Galerieauftrag Milano für eine Baufirma, die das Werk als Auszeichnung verliehen hat.

Alle Ex. sign.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 705, Abb. 704

Archivnr.: 646 [889]



91 RI 2

Bassorilievo „Sole“, 1991

Bronze auf Holz montiert; h: 27,5 x 19 cm (nur Guss:
24,5 x 18,5)

Guss: Geccherle, Milano: 1/3, 03pa Privatbesitz
Milano März 94; 2/3 Galerieverkauf Venezia;
3/3 Galerieverkauf Milano; pa Privatbesitz
Milano Juni 92; pa noch herzustellen

Alle Ex. sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 702 + Abb.

Das Relief wurde für eine Prägegraphik verwendet
(GR 77A).

Archivnr.: 665 [881]



91 RI 3

Bassorilievo „Spirale“, 1991

Bronze auf Holz montiert; 27,5 x 19 cm (nur Guss:
24,5 x 18,5 cm)

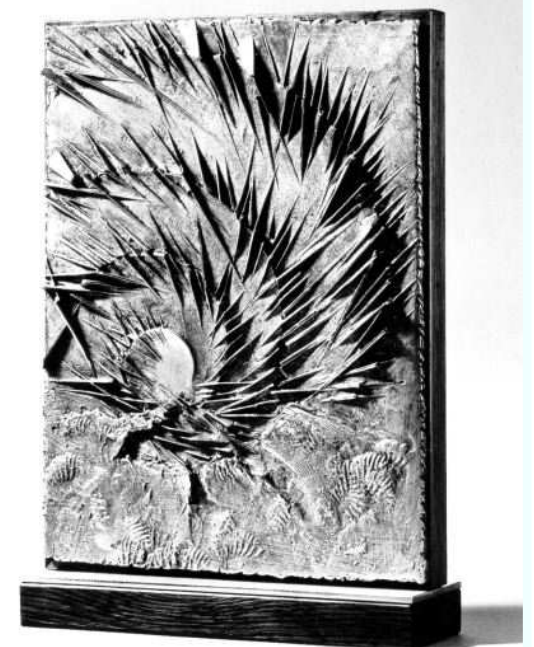
Guss: Geccherle, Milano: 1/3 Privatbesitz Milano, 2/3
Galerieverkauf Venezia, 3/3 Galerieverkauf
Milano, 03pa Verbleib unbekannt, pa in Her-
stellung

Alle Ex. sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 702 + Abb.

Das Relief wurde für eine Prägegraphik verwendet
(vgl. GR 77B).

Archivnr.: 666 [880]



93 RI 1

Bassorilievo „Trapezio“, 1993

Bronze; Guss: 24 x 18 cm (mit Holzunterlage: 27 x 19 cm)

Guss: Geccherle Milano: 1/3 Privatbesitz Milano Sept. 94, 2/3 Privatbesitz seit 95, 3/3 Privatbesitz Florida Okt. 95, 03 pa Privatbesitz Feb. 95
Alle Ex. auf Sockel sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 714 + Abb.

Das Relief wurde als Prägegraphik verwendet (GR. 80A)

Archivnr.: 682 [909]



93 RI 2

Bassorilievo „Soli“, 1993

Bronze, Guss: 24 x 18, mit Halterung: 27 x 19 cm

Guss: Geccherle Milano: 1/3 Privatbesitz Milano Sept. 94, 2/3, 3/3 Privatbesitz 1995 (beide Ex. wegen Unleserlichkeit doppelt sign.); 03 pa Galeriebesitz Civitanova Marche Nov. 95

Alle Ex. auf Sockel sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 714 + Abb.

Dieses Relief wurde als Prägegraphik verwendet (GR. 80B)

Archivnr.: 683 [910]



94 RI 1

Untitled, 1994

Gips und gebrannter Ton; 30 x 40 x 0,5 cm

Einzelstück

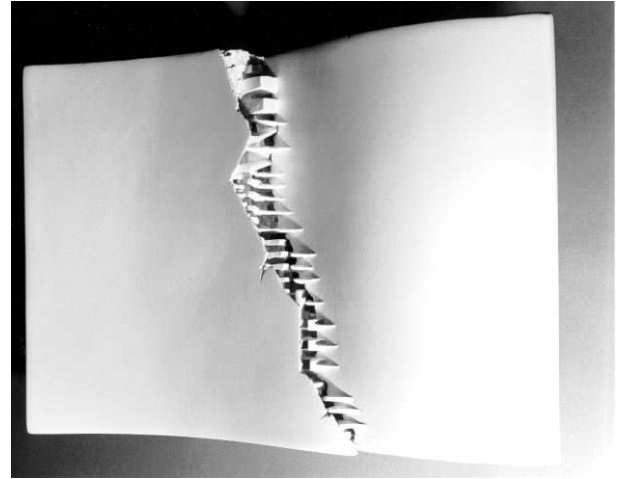
Seit 1998: Provinz Macerata, Museo Storico Castello della Rancia in Tolentino, sign. & dat.

Ausst.: 1995 Milano IV

Lit.: Milano IV 1995, S. 57, Abb. S. 58, Pomodoro 2007, S. 719 + Abb.

Das Stück aus Ton in Flaggenform ist von Prof. Carmine Indoli, dem Organisator der Initiative (in Zusammenarbeit mit der ANPI, der italienischen Partisanen-Organisation), entworfen worden: Zahlreiche Künstler haben die Flagge gestaltet. Sie sind dem Gedenken an die Partisanenrepublik Ossola gewidmet und wurden in Form einer Ausstellung präsentiert.

Archivnr.: 691 [691]



95 RI 1

Le battaglie, 1995

Mit Graphitstaub belegtes Fiberglas

2 Reliefs, je: 320 x 600 cm

Einzelstück

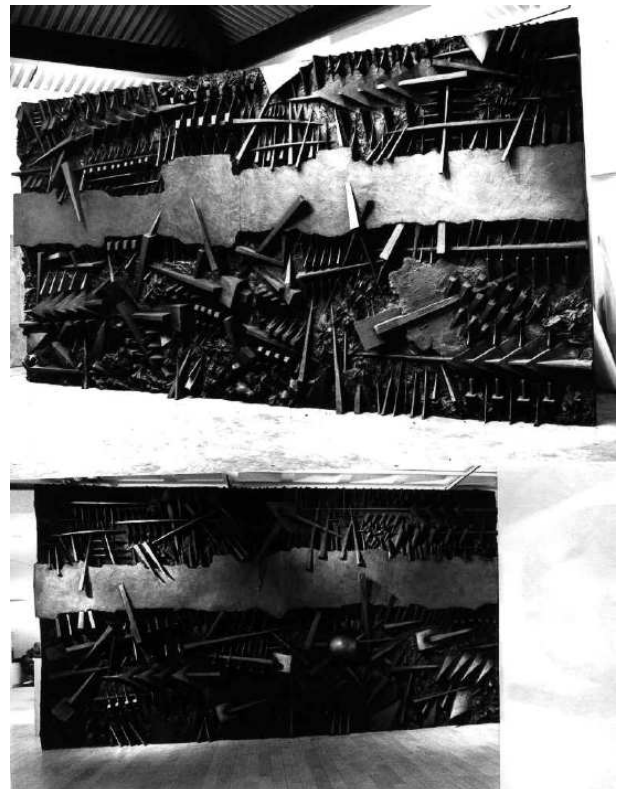
Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano, sign. & num.

Ausst.: 1996 New York, Valencia 2002

Lit.: Ebony 9-96, S. 111-112; Molteni 4-97, S. 38-39, Abb. 38; New York 1996, Abb. S. 30/31 (linkes Relief), Titel (rechtes Relief); Palma de Mallorca 1999, S. 78, 79; Planca 1-98, Abb. S. 84/85; Pomodoro 2007, S. 339, 372, 727, Abb. S. 226/227, 727; Scritti 2000, Abb. 370/371; Schwendenwien 4-96, S. 58, + Abb.; Valencia 2002, S. 15, Abb. S. 58/59

Das Werk entstand als Hommage an den Renaissancekünstler Paolo Uccello.

Archivnr.: 696 [947]



95 RI 2

Le battaglie, 1995

Bronze, 34 x 120 cm

Guss: Battaglia Milano: 1/9 Galerieverkauf Milano Okt. 1999, 2/9 Galerieverkauf Venezia Sept. 1997, 3/9 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA, Juni 1998, 4/9 Privatbesitz Nov. 2000, 5/9 Galerieverkauf Torino Apr. 1999, 6/9 Galerieverkauf Milano Juni 2001, 8/9 im Besitz des Künstlers, 9/9, 09pa noch herzustellen (Es befindet sich ein Polyesterabguss ohne Werkstatus im Besitz des Künstlers)

Alle bisher hergestellten Ex.: sign., num. & dat.

Bozzetto für das Relief: *Le battaglie* (95 RI 1)

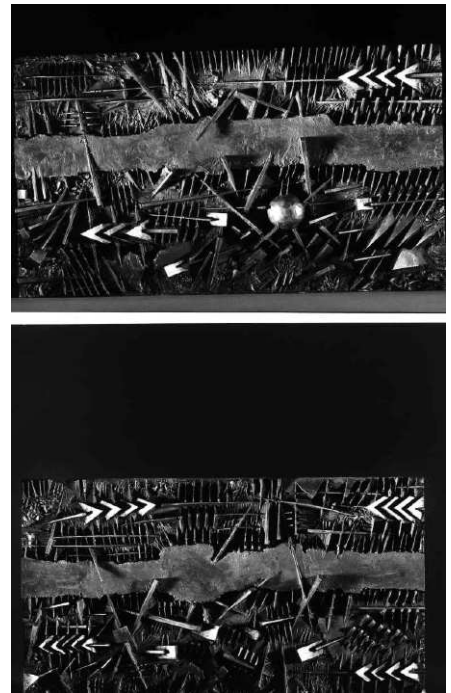
Ausst.: 1996 New York, 1997 Venezia, 1998 San Francisco, 1998 Varese, 2000 Padova, 2001 Milano, 2001 Montecarlo

Lit.: Milano 2001, Abb. S. 24; Padova 2000, Abb. S. 24, 25; Pomodoro 2007, S. 726f, Abb. S. 727; Scritti 2000, Abb. 32/373; Varese 1998, Abb.

(Abb.: aus technischen Gründen zweigeteilt

(Lit.:) S. 99

Archivnr.: 696a [946]



95 RI 3

Rilievo, 1995

Bronze; 172 x 81,5 x 13 cm

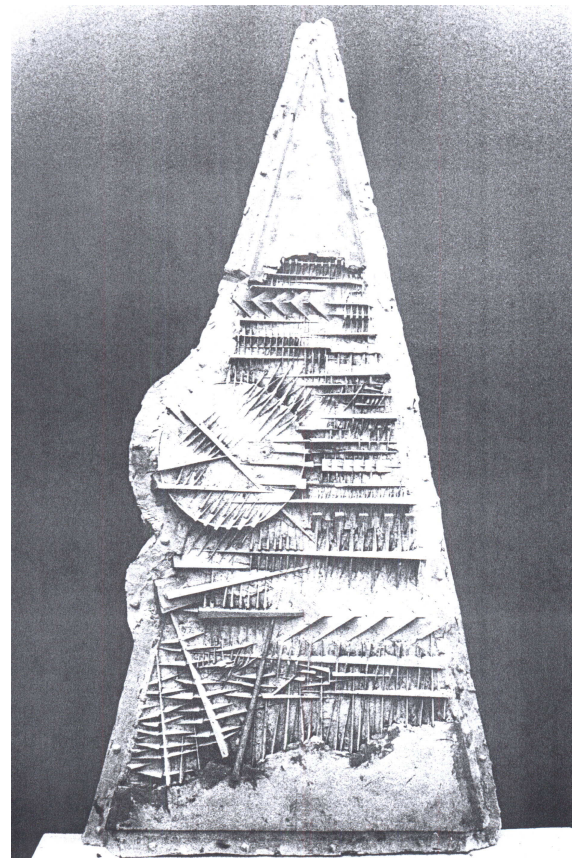
Einzelstück

Guss: De Andreis, Quinto Stampi, Privatbesitz Milano, sign. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 725, Abb. S. 724

Archivnr.: 702 [941]

(Abb.: Der nicht ganz fertig gestellte Originalgips)



95 RI 4

Bassorilievo „Triangoli“, 1995

Bronze auf Holzunterlage; 23,5 x 18 cm (mit Sockel
und Holzunterlage: 27,5 x 19 x 3 cm)

Guss: Geccherle, Milano: 1/3 Privatbesitz Milano; 2/3
Privatbesitz März 1999; 3/3, 03pa noch herzu-
stellen

Alle Ex. sign., num. & dat.

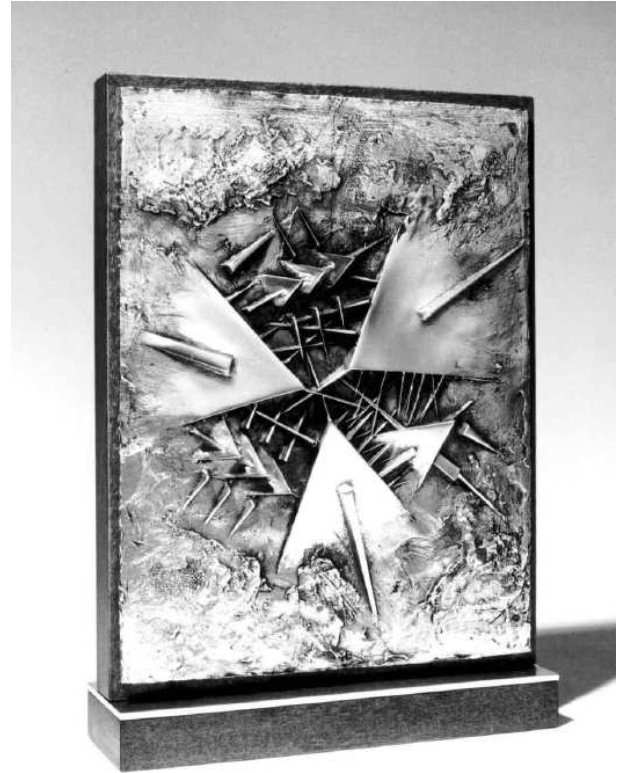
Ausst.: 1996 Roma, 1996 Forte dei Marmi

Lit.: Pomodoro 2007, S. 725 + Abb.

Beginn der ersten Entwürfe: 1994

Das Relief wurde als Weihnachts-Prägegraphik (GR
81A) verwendet.

Archivnr.: 703 [942]



95 RI 5

Bassorilievo „Sole“, 1995

Bronze auf Holzunterlage; 23,5 x 18 cm (mit Sockel
und Holzunterlage: 27,5 x 19 x 3 cm)

Guss: Geccherle Milano: 1/3 Privatbesitz Darmstadt;
März 1996; 2/3 Firmenbesitz März 1996; 3/3
Galerieverkauf Milano (mit dat.); 03pa noch
herzustellen

Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst.: 1996 Zürich, 2001 Montecarlo

Lit.: Pomodoro 2007, S. 724f, Abb. S. 725

Dieses Relief wurde als Weihnachts-Prägegraphik (GR
81B) verwendet.

Archivnr.: 704 [938]



95 RI 6

Bassorilievo „Triangoli“, 1995

Bronze auf Holzunterlage; 23,5 x 18 cm (mit Sockel und Holzunterlage: 27,5 x 19 x 3 cm)

Guss: Geccherle, Milano: 1/3, 2/3 Privatbesitz Italien, Dez. 1996; 3/3 Privatbesitz Sept. 98; 03pa Privatbesitz Mai 1999; pa Galerieverkauf Montecarlo Apr. 2001

Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst.: 1996 Forte dei Marmi, 2001 Montecarlo

Lit.: Pomodoro 2007, S. 725f, Abb. S. 725

Dieses Relief wurde als Weihnachts-Prägegraphik verwendet (vgl. GR 83A).

Archivnr.: 705 [943]



95 RI 7

Bassorilievo „Sole“, 1995

Bronze auf Holzunterlage; 23,5 x 18 cm (mit Sockel und Holzunterlage: 27,5 x 19 x 3 cm)

Guss: Geccherle Milano: 1/3 Galerieverkauf Vaduz Feb. 99; 2/3 Privatbesitz 3/3 Privatbesitz Milano; 03pa noch herzustellen

Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst.: 1996 Forte dei Marmi

Lit.: Pomodoro 2007, S. 725 + Abb.

Das Relief wurde als Weihnachts-Prägegraphik verwendet (vgl. GR 83).

Archivnr.: 706 [939]



95 RI 8

Untitled, 1995

Bronze mit Sockel und Unterlage aus Eisen; 15 x 15 cm (mit Sockel und Unterlage: 15,5 x 15,5 x 4,5 cm)

Guss: Geccherle, Milano: 1/9 Privatbesitz Rimini; 2/9 Privatbesitz San Francisco; 3/9, 4/9 Privatbesitz Milano; 8/9, 9/9 Privatbesitz Milano Dez. 1998, sign. & num.; 5/9, 6/9, 7/9, in Herstellung; pa Beitrag für die Versteigerung für Wohltätigkeitsauktion „Convivio“, org. von Finarte, Milano 1996; pa Privatbesitz Rio de Janeiro März 1996, mit Widmung; pa Privatbesitz Zürich, mit Widmung; pa Privatbesitz San Francisco Mai 1998

Alle Ex. sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 725 + Abb.

Archivnr.: 708 [940]



95-96 RI 1

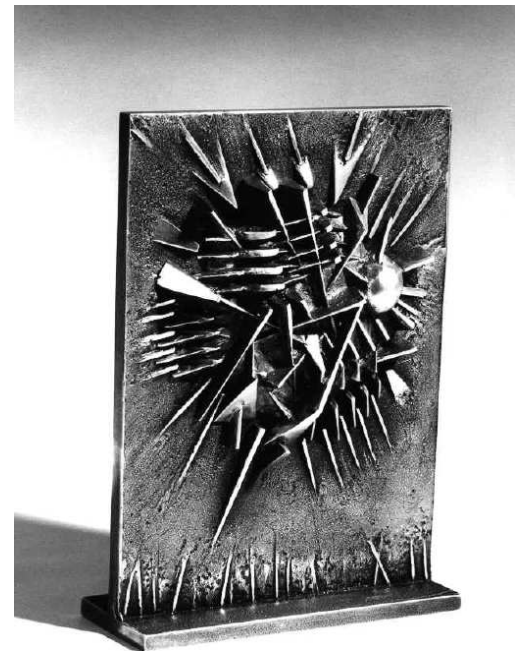
Rilievo, 1995-1996

Bronze; 20,5 x 14,5 x 5,5 cm

Guss: Geccherle, Milano, und Unterlage durch Boffino & Cereda, Abbiategrasso: 1/9 im Besitz des Künstlers; 2/9 Privatbesitz durch Galerieverkauf Zürich Okt. 1996, m. Widmung; 3/9 Privatbesitz durch Galerieverkauf Zürich Okt. 1996, m. Widmung, 4/9 Privatbesitz Milano, sign. dat. & num.; 5/9 Privatbesitz Milano, sign., num. & dat., m. Widmung; 6/9 Privatbesitz sign., num. & dat.; 7/9 Galerieverkauf Venezia Dez. 1998; 8/9 Galerieverkauf Vaduz Feb. 1999; 9/9 Privatbesitz Italien mit Widmung; 09pa Privatbesitz (Roma?); pa Privatbesitz Vicenza, sign., num. & dat., mit Widmung; pa Privatbesitz San Francisco, sign., num. & dat., mit Widmung; pa Privatbesitz

Ausst.: 1998 Venezia

Lit.: Pomodoro 2007, S. 724, Abb. S. 725



Archivnr.: 713 [937]

96 RI 1

Untitled, 1996

Bronze, 80 x 45 cm

Guss: Boffino & Cereda, Abbiategrasso: 1/8-8/8, 08pa
noch herzustellen; pa in Besitz des Künstlers
sign., num. & dat.

Ausst.: 1997 New York

Lit.: Pomodoro 2007, S. 736 + Abb.

Archivnr.: 726 [969]



96 RI 2

Rilievo „Movimento in piena aria e nel profondo”,
1996

Bronze, Eisen; 29 x 109 x 30 cm

Einzelstück

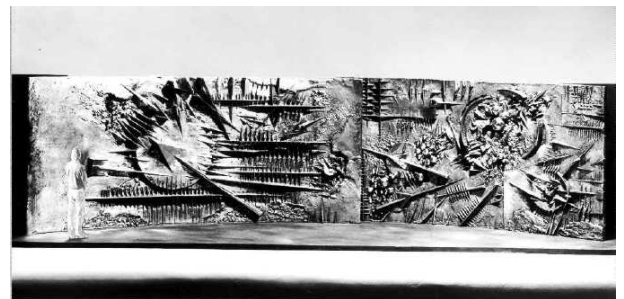
Guss: Battaglia, Milano

Banca d'Italia, Frascati bei Roma (9.3.1998), sign.,
num. & dat.

Im Besitz des Künstlers existiert ein Polyesterabguss
(Arbeitsmodell) ohne Werkstatus.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 734f, Abb. S. 734

Das Werk entstand als Bozzetto für das Wandrelief des
neuen Sitzes der Banca d'Italia in Vermicino/Frascati bei Rom. – Die Idee wurde ur-
sprünglich in einem Bozzetto für eine Luxus-
jacht entwickelt, dessen Programm die Darstel-
lung kosmischer Ereignisse beinhaltet. Im fast
wörtlich übernommene Entwurf stellt im rech-
ten Teil die Sonne dar, im linken die Urknall.



Archivnr.: 711a [963]

96-97 RI 1

Rilievo „Movimento in piena aria e nel profondo“,
1996-1997

Bronze, Eisen; 270 x 1400 cm

Einzelstück

Guss: De Andreis, Quinto Stampi

Besitzer und Auftraggeber: Banca d'Italia,
Vermicino/Frascati, seit 9.3.1998

Unten links sign. & dat.

Im Besitz des Künstlers existiert ein Polyesterabguss
ohne Werkstatus.



Lit.: Paris 2002, Abb. S. 102/103, Pomodoro 2007, S.
342, 373, 735, Abb. S. 236/237, 734

Zur Geschichte des Entwurfes: vgl. 96 RI 1

Archivnr.: 718 [964]

(Abb.: Verfasserin)

97 RI 1

Rilievo I, 1997

Bronze, 80 x 70 cm

Guss: Boffino & Cereda, Abbiategrasso: 1/8 - 8/8 noch
herzustellen; 08pa im Besitz des Künstlers

Lit.: Pomodoro 2007, S. 736 + Abb.

Dieses Relief entstand aus der Matrize einer Graphik
(vgl. GR 87/1).

Archivnr.: 727 [970]



97 RI 2

Rilievo II, 1997

Bronze, 80 x 45 cm

Guss: Boffino & Cereda, Abbiategrasso: 1/8 - 8/8 noch
herzustellen; 08pa im Besitz des Künstlers

Lit.: Pomodoro 2007, S. 736 + Abb.

Das Relief entstand aus der Matrize einer Graphik (vgl.
GR 87/2).

Archivnr.: 727a [971]



97 RI 3

Rilievo III, 1997

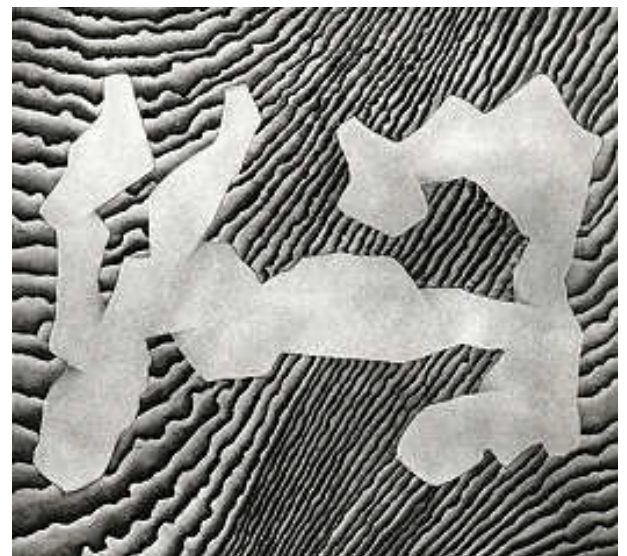
Bronze, 80 x 90 cm

Guss: Boffino & Cereda, Abbiategrasso: 1/8 - 8/8 noch
herzustellen; 08pa im Besitz des Künstlers

Lit.: Pomodoro 2007, S. 736, Abb. 737

Das Relief entstand aus der Matrize einer Graphik (vgl.
GR 87/3).

Archivnr.: 727b [972]



97 RI 4

Rilievo IV, 1997

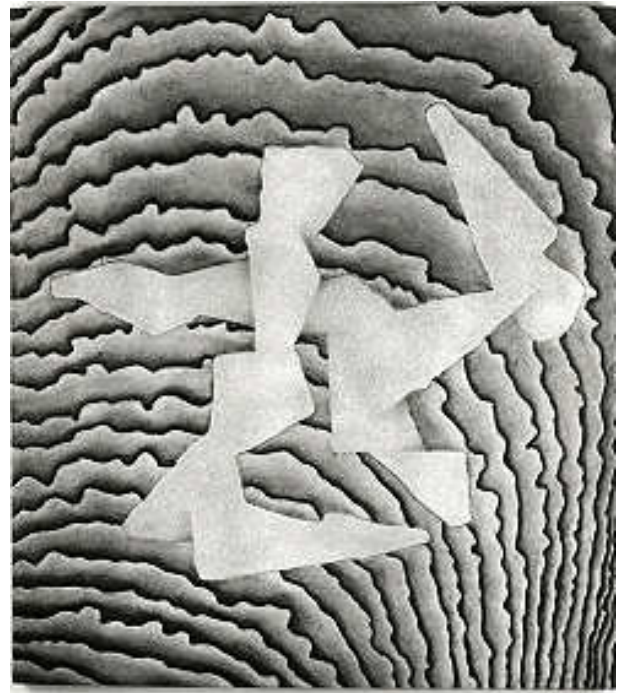
Bronze, 80 x 70 cm

Guss: Boffino & Cereda, Abbiategrasso: 1/8 - 8/8 noch
herzustellen; 08pa im Besitz des Künstlers

Lit.: Pomodoro 2007, S. 737 + Abb.

Das Relief entstand aus der Matrize einer Graphik (vgl.
GR 87/4).

Archivnr.: 727c [973]



97 RI 5

Rilievo V, 1997

Bronze, 80 x 90 cm

Guss: Boffino & Cereda, Abbiategrasso: 1/8 - 8/8 noch
herzustellen; 08pa im Besitz des Künstlers

Lit.: Pomodoro 2007, S. 737 + Abb.

Das Relief entstand aus der Matrize einer Graphik (vgl.
GR 87/5).

Archivnr.: 727d [974]



97 RI 6

Rilievo VI, 1997

Bronze, 80 x 50 cm

Guss: Boffino & Cereda, Abbiategrosso: 1/8 - 8/8 noch
herzustellen; 08pa im Besitz des Künstlers

Lit.: Pomodoro 2007, S. 737 + Abb.

Das Relief entstand aus der Matrize einer Graphik (vgl.
GR 87/6).

Archivnr.: 727e [975]



97 RI 7

Rilievo VII, 1997

Bronze, 80 x 85 cm

Guss: Boffino & Cereda, Abbiategrosso: 1/8 - 8/8 noch
herzustellen; 08pa im Besitz des Künstlers

Lit.: Pomodoro 2007, S. 737 + Abb.

Das Relief entstand aus der Matrize einer Graphik (vgl.
GR 87/7).

Archivnr.: 727f [976]



97 RI 8

Rilievo „Stella“, 1997

Bronze; 27,5 x 19 x 3 cm

Guss: Geccherle, Milano: 1/3 Privatbesitz 2/3 Galerieverkauf Vaduz Feb. 99, 3/3 Privatbesitz 03pa
Galerieverkauf Montecarlo

Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst.: 2001 Montecarlo

Lit.: Pomodoro 2007, S. 735 + Abb.

Das Relief wurde für eine Weihnachts-Prägegraphik (GR 88) verwendet.

Archivnr.: 729 [966]



97-98 RI 1

Porta dei Re, 1997-98

Bronze, 28 x 15 x 5 cm (= Türflügel) (Maße der Eisenhalterung: 90 x 60 cm)

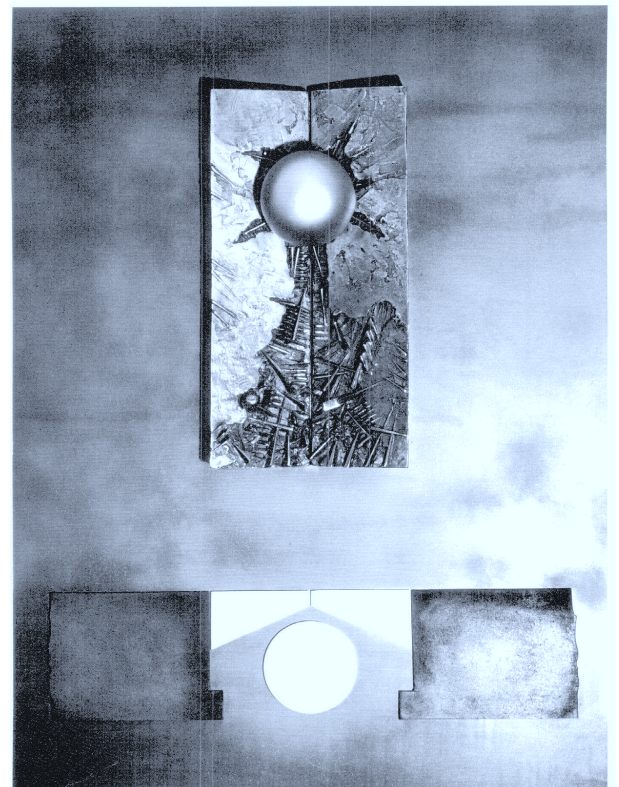
Guss: Geccherle, Milano: 1/8 noch herzustellen; 2/8 Privatbesitz Milano Juni 2002, sign., num., dat. & betit.; 2/8 - 8/8, 08 pa, noch herzustellen; pa Privatbesitz Milano 2001, sign., num., dat. & betit.

Ausst.: 2001 Milano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 743, Abb. S. 742

Das Relief nimmt die Entwürfe der Türflügel der „Porta dei Re“ für den Dom in Cefalù auf. Im unteren Teil ist der stilisierte Grundriss dargestellt (vgl. auch 97-98 PR 1 & 2).

Archivnr.: 731b [989]



98 RI 1

Rilievo, 1998

Bronze, 43,5 x 32,5 x 9 cm (nur Guss: 35 x 24,5)

Guss: Geccherle, Milano: 1/8 Galerieverkauf März 1999; 2/8 Galerieverkauf Vaduz Feb. 1999; 3/8 Galerieverkauf Milano Okt. 1999; 4/8, 5/8 Galerieverkauf Torino 00; 6/8 Privatbesitz Nov. 2001; 7/8 im Besitz des Künstlers; 8/8 Galerieverkauf Pesaro Jan. 2002; 08pa Privatbesitz

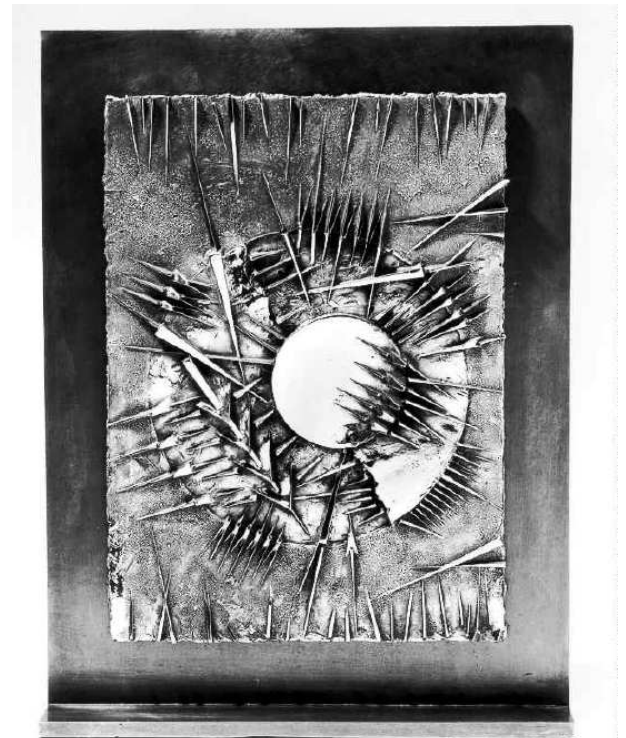
Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst.: 1999 Roma, 1999 Udine

Lit.: Pomodoro 2007, S. 745, Abb. 744

Das Relief entwickelt die Matrize einer Prägegraphik (vgl. GR 91) weiter.

Archivnr.: 739 [1994]



98 RI 2

Rilievo, 1998

Bronze auf Bronzehalterung; 32,5 x 25 x 8 cm

Guss: Geccherle, Milano: 1/3 Galerieverkauf Milano Okt. 1999, 2/3 Privatbesitz Jan. 2000, 3/3 Privatbesitz Milano, 03pa Galerieverkauf Montecarlo Apr. 2001

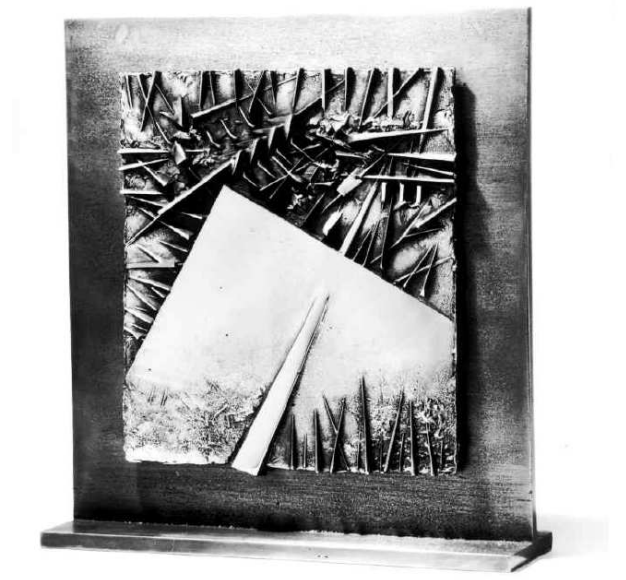
Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst.: 2001 Montecarlo

Lit.: Pomodoro 2007, S. 745, Abb. 744

Es entstand eine Prägegraphik mit ähnlicher Zeichnung (GR 92).

Archivnr.: 743 [1995]



99 RI 1

Rilievo, 1999

Bronze auf Bronzehalterung; 32,5 x 25 x 8 cm

Guss: Geccherle, Milano:

1/3 Privatbesitz; 2/3 Galerieverkauf New York (NY)
USA, Apr. 2001; 3/3 Verbleib unbekannt, bis
Nov. 01 Privatbesitz Venezia; 03pa Galeriever-
kauf Montecarlo Apr. 2001; pa Privatbesitz Mi-
lano Jan. 2002

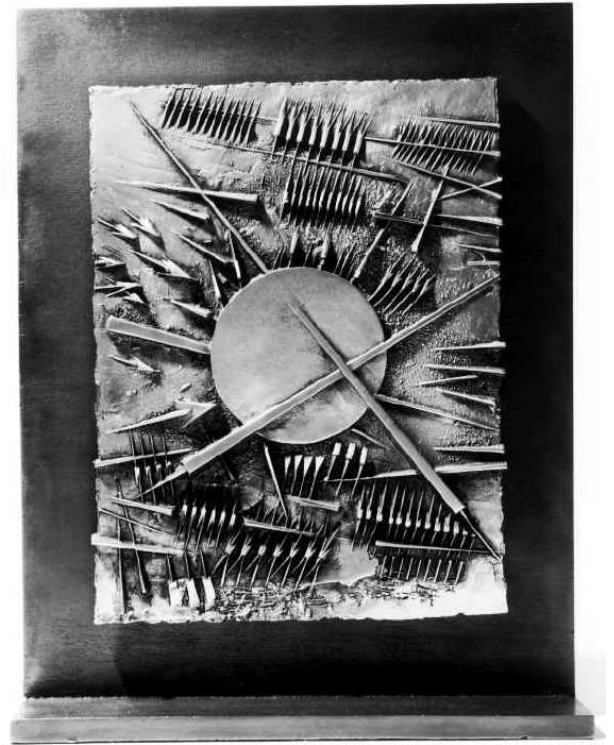
Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst.: 2001 Montecarlo

Lit.: Pomodoro 2007, S. 750, Abb. S. 751

Es entstand eine Prägegraphik mit ähnlichem Motiv
(GR 94, dort Abweichungen besonders in der
Kreisform).

Archivnr.: 760 [1007]



99 RI 2

Rilievo, 1999

Bronze; 34,5 x 24,5 cm

Guss: Geccherle Milano: 1/3 Galerieverkauf Milano
Dez. 00; 2/3 Galerieverkauf Montecarlo 01; 3/3
noch herzustellen; 03 Privatbesitz Milano Mai
00

Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst.: 2001 Montecarlo

Lit.: Montecarlo 2001, Abb. S. 18, 19; Pomodoro
2007, S. 750, Abb. S. 751

Aus der Matrize des Reliefs wurde eine Prägegraphik
(GR 93) hergestellt.

Archivnr.: 761 [1005]



00 RI 1

Arco, 2000

Bronze, 210 x 510 x 20 cm

Guss: De Andreis, Quinto Stampi: 1/3 Galerieverkauf Montecarlo Apr. 01; 2/3 im Besitz des Künstlers; 3/3, 03pa noch herzustellen in Bronze; pa noch herzustellen in Fiberglas

Alle bisherigen Ex. sign., num. & dat.

Der erste – mittlerweile revidierte - Titel für die Ausstellung 2000 in New York war: *Development of a Spiral*

Ausst.: 2000 New York, 2001 Montecarlo, 2002 Valencia

Lit.: Lit.: Pomodoro 2007, S. 759, Abb. S. 246/247, 758; Valencia 2002, Abb. S. 64/65

Archivnr.: 765 [1022]



00 RI 2

Rilievo, 2000

Bronze; 33,5 x 25 x 8 cm (Guss: 25 x 18 cm)

Guss: Geccherle Milano (Halterung: Boffino & Cereda, Abbiategrosso): 1/3 – 3/3 im Besitz des Künstlers, 03 pa Galerieverkauf Montecarlo Apr. 2001

Alle bisherigen Ex.: sign., num. & dat.

Ausst.: 2001 Montecarlo

Lit.: Pomodoro 2007, S. 761 + Abb.

Aus der Matrize des Reliefs wurde eine Prägegraphik hergestellt (GR 102).

Archivnr.: 767 [1026]



01 RI 1

Rilievo, 2001

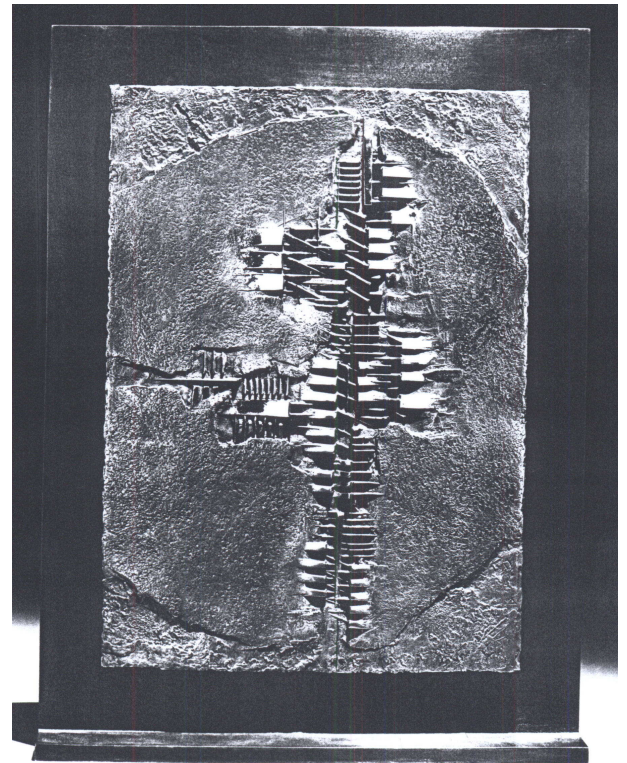
Bronze, 35 x 25 cm

Guss: Geccherle Milano: 1/3 – 3/3, pa in Herstellung

Lit.: Pomodoro 2007, S. 579 + Abb.

Dieser Entwurf ist inspiriert vom Urbino-Projekt (vgl. 73 PR 2).

Archivnr.: 773 [551]



01 RI 2

Rilievo, 2001

Bronze; 33,5 x 25 x 8, Guss: 25 x 18 cm

1/3 - 3/3, pa in Herstellung

Lit.: Pomodoro 2007, S. 761 + Abb.

Archivnr.: 774 [1027]



Arnaldo Pomodoro – Das plastische Werk

(Mit kritischem Werkverzeichnis)

Teil 2, Band II

Band II: 2.) Skulpturen

2.) Skulpturen

54-55 SC 1

Scultura in ferro, 1954-55

Eisen, 150 x 85 x 10 cm

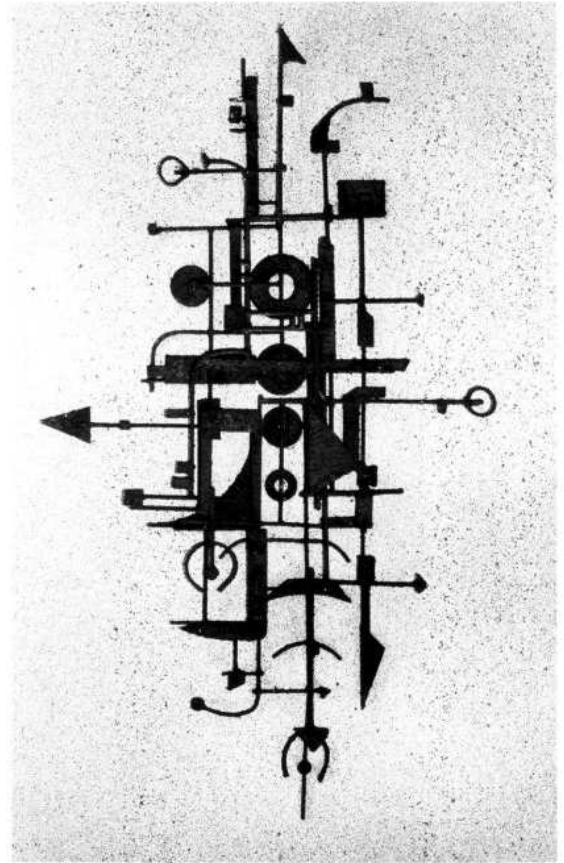
Einzelstück

Galerieverkauf Venezia

Ausst.: 1955 Venezia

Lit.: Pomodoro 2007, S. 381 + Abb.

Archivnr.: 12a [5]



55 SC 1

Croce, 1955

Eisen und Messing, 144 x 88 cm

Einzelstück

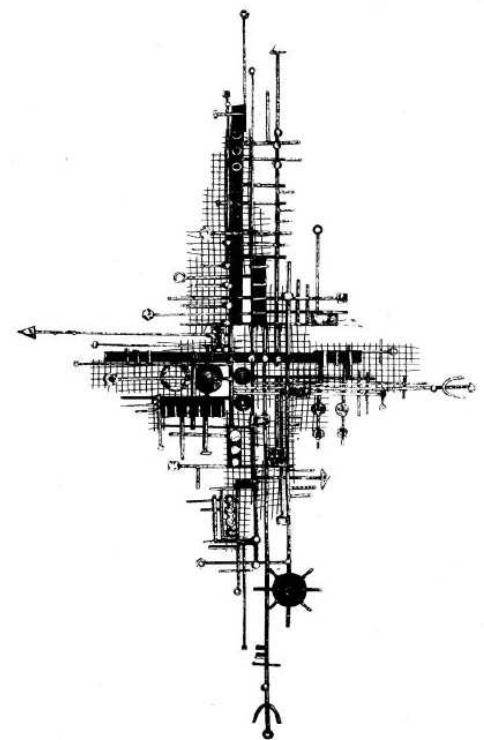
Fondazione Arnaldo Pomodoro (Rückerwerbung aus
Mailänder Privatbesitz)

Ausst.: 1955 Milano, 1957 Buenos Aires, 1974

Milano, 1995 Rimini

Lit: Libro 1974, Abb. S. 83; Milano 1974, Abb. Tafel
1; Musella 1991, S. 69, 73, 199; Rimini 1995,
S. 8, 9, 11, Abb. S. 8; Pomodoro 2007, S. 381 +
Abb; Scritti 2000, S. 112

Archivnr.: 10 [7]



55 SC 2

Costruzione, 1955

Gelötetes Eisen, auf Metallplatte montiert; 145 x 43
(mit Rahmen: 150 x 50 cm)

Einzelstück

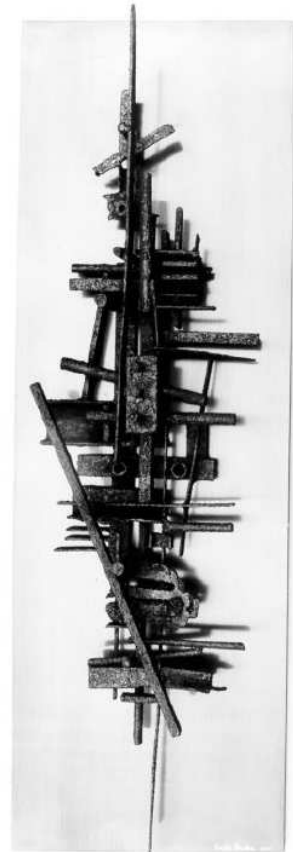
Privatbesitz Milano

Sign. & dat.

Ausst.: 1957 Buenos Aires (?), Milano 1974

Lit.: Libro 1974, Abb. S. 81; Milano 1974, Abb. Tafel
2; Musella 1991, S. 69, 73, 202; Pomodoro
2007, S. 384 + Abb.

Archivnr.: 11 [13]



55 SC 3

Costruzione II, 1955

Eisen, 116 x 28 x 26 cm

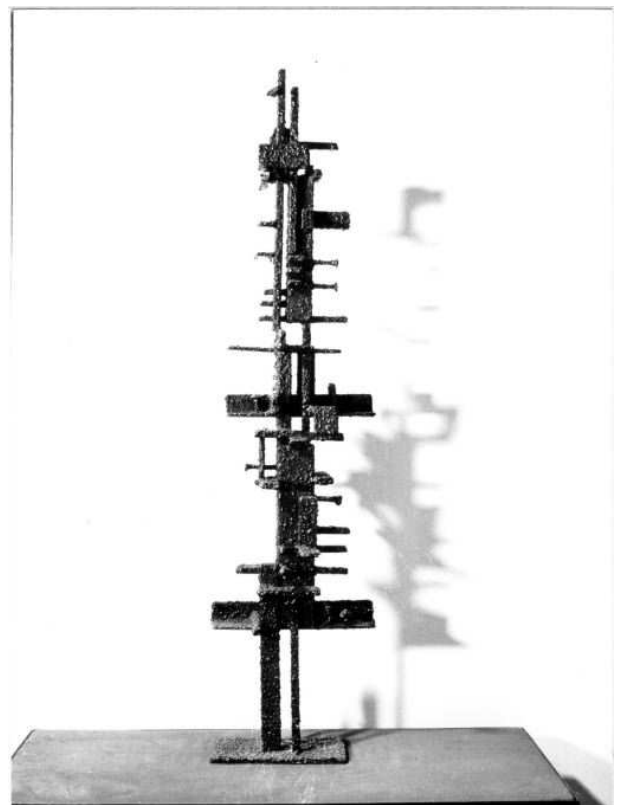
Einzelstück

Bis 1998 Galeriebesitz Torino/New York, seitdem
Verbleib unbekannt

Ausst.: 1957 Buenos Aires (?)

Lit. : Pomodoro 2007, S. 384 + Abb.

Archivnr.: 12 [14]



55 SC 4

Costruzione irradiante, 1955

Eisen und Messing, 220 x 150 cm

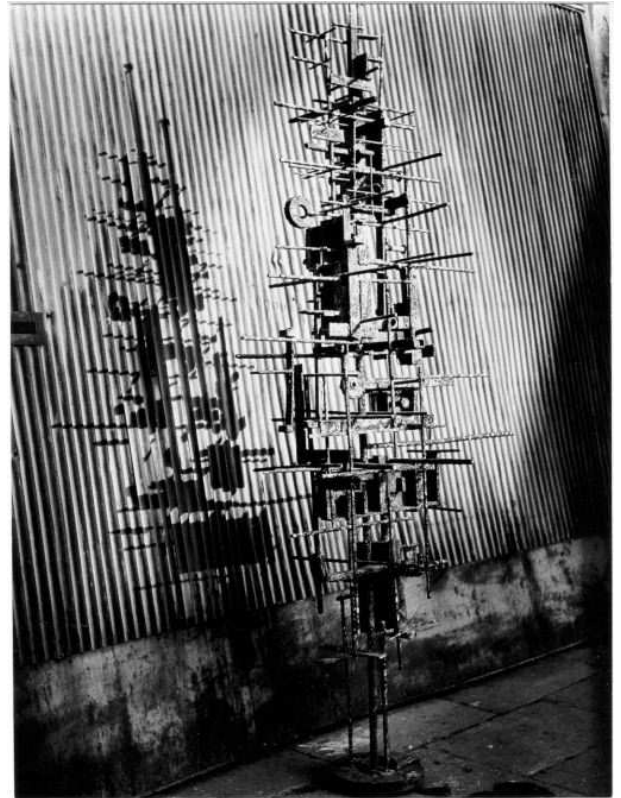
Einzelstück

Privatbesitz Milano

Ausst.: 1955 Milano, 1956 Venezia II

Lit.: Bender 1/2 1956-57, Abb. S. 45, Pomodoro 2007,
S. 381 + Abb.

Archivnr.: 19 [6]



55 SC 6

Personaggio con eco, 1955

Eisen, 55 x 100 cm

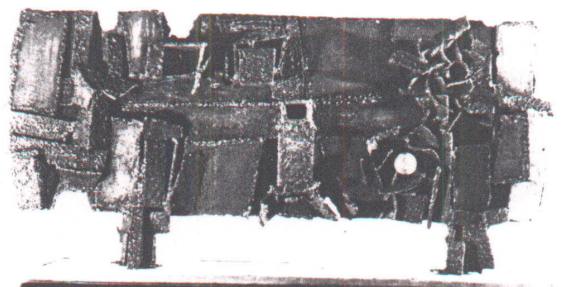
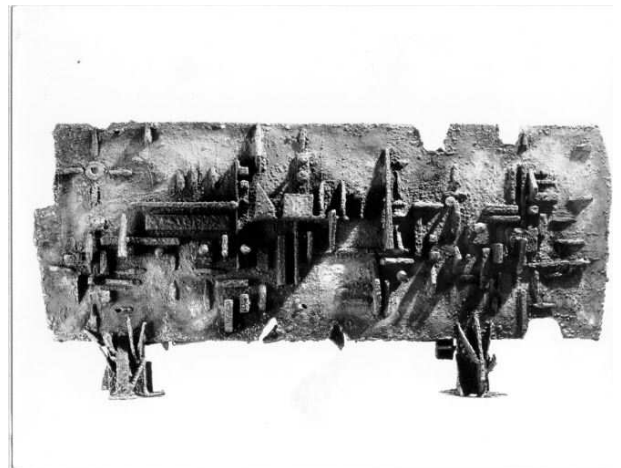
Einzelstück

Privatbesitz Milano

Ausst.: 1956 Venezia I; 1957 Buenos Aires

Lit.: Buenos Aires 1957, Abb. o. S.; Musella 1991, S.
85f, 255; Pomodoro 2007, S. 385 + Abb.;
Venezia 1956, Abb. S. 2

Archivnr.: 13 [15]



55-56 SC 1

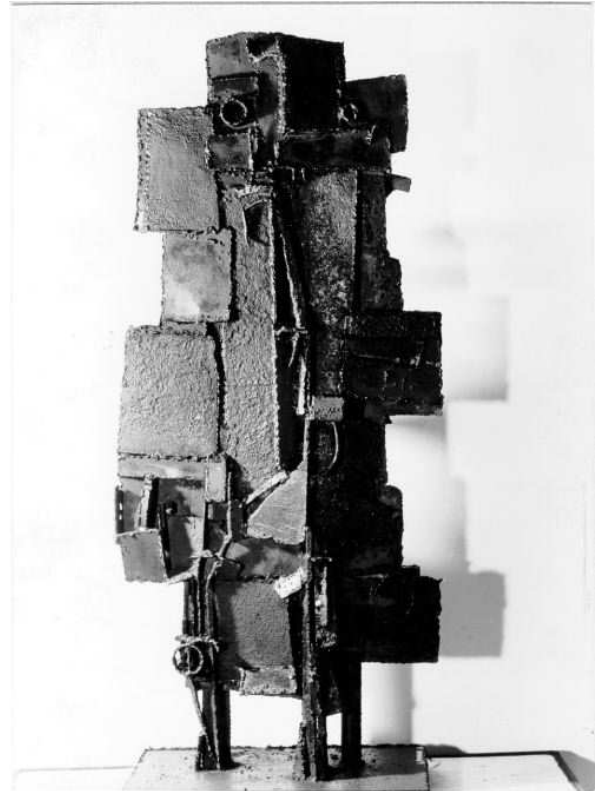
I due lati di Habadon¹⁸, 1955-56

Eisen, h: 100 cm
Einzelstück
Verbleib unbekannt

Ausst.: 1957 Buenos Aires

Lit.: Buenos Aires 1957, o. S., Abb.: Titel (Rückseite);
Quintavalle 1990, Abb. S. 43 (Rückseite);
Pomodoro 2007, S. 385 + Abb.

Archivnr.: 16 [17]



18 Habadon: Ein nicht weiter bekannter griechischer Krieger, der in einen Bruderzwist verwickelt ist. Er wird von Pomodoro als zwiespältiger Charakter beschrieben.

55-56 SC 2

Figura ipertrofica, 1955-56

Bronze, 70 x 35 cm (Höhe des Holzsockels: 15cm)
Einzelstück
Privatbesitz Denver (CO) USA

Lit.: Pomodoro 2007, S. 385 + Abb.

Flache Skulptur mit kaum ausgearbeiteter Rückseite;
bis 1997 im Archiv auch unter dem Titel:
Personaggio (vormals Archivnr.: 23a) eine
Abb. eines Zustands dieser Figur.

Archivnr.: 23 [16]



56 SC 1

Congiunzione, 1956

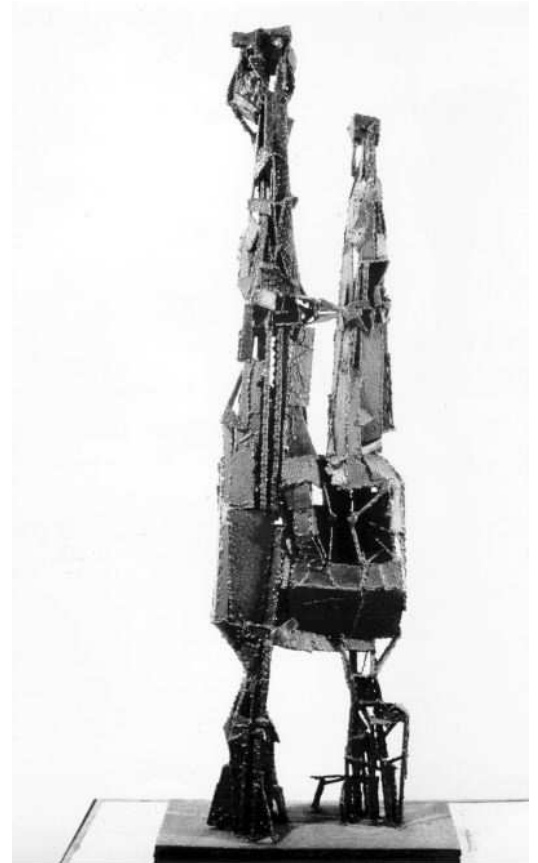
Eisen, h: 100 cm

Einzelstück

Privatbesitz New York

Lit.: Musella 1991, S. 85, 86, 256

Archivnr.: 18



57 SC 1

Inferriatura, 1957

Holz und Eisen, 185 x 200 cm

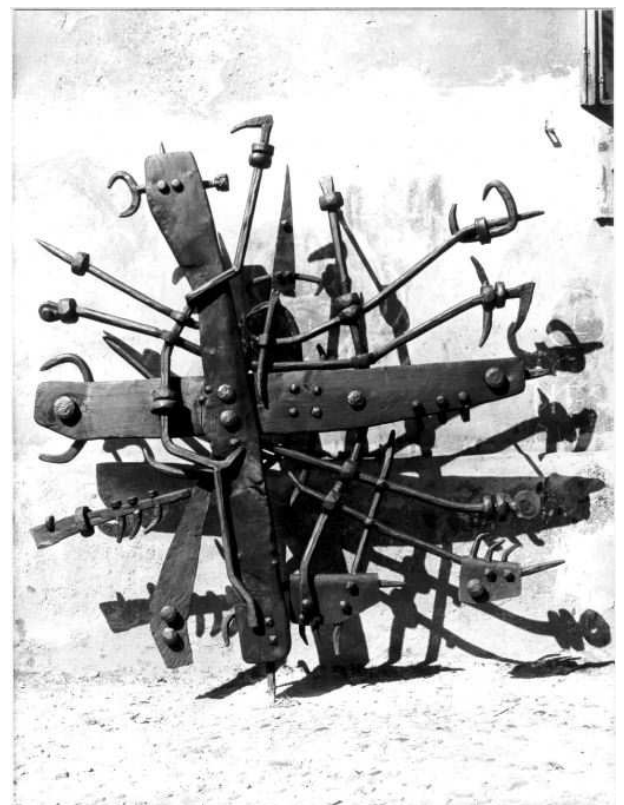
Einzelstück

Privatbesitz Roma

Eine „Inferriatura“ ist ein zur räumlichen Abtrennung verwendetes Eisengitter. Es entstand im Auftrag eines Römischen Sammlers (Gaspero del Corso). Die genauere damalige oder heutige Verwendung ist nicht mehr bekannt. Eine Lösung als Türgitter wäre denkbar.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 388 + Abb.

Archivnr.: 15 [27]



57 SC 2

Scultura, 1957

Blei, 40 x 30 cm
Einzelstück
Verbleib unbekannt

Ausst.: 1957 Roma

Lit.: Ballo 1962, Abb. S. 26; Pomodoro 2007, S. 391 +
Abb.

Archivnr.: 58 [37]



58 SC 3

La storia del rame, 1958

Verkupferte Bronze

12 Elemente von ca. 133 cm Breite, Höhe variable
von ca. 40 - 80 cm, angeordnet in Form eines
Bogens mit den Maßen: 312 x 279 cm

Milano, Museo della Scienza e della Tecnica „Leo-
nardo da Vinci“, Milano als Dauerleihgabe der
Gruppe Finsider, die auch den Auftrag für
dieses Werk erteilt hatte

La storia del rame entstand gemeinsam mit dem Bruder
Giò Pomodoro. Die einzelnen, abstrakt gestalte-
ten Elemente sollen an Episoden aus der Ge-
schichte der Kupferverarbeitung erinnern.

Lit.: Ballo 1986?, Abb. S. 34, 2 x 35; Braga Nalbone
3-63, Abb. S. 23, 2 x 25, 2 x 26, 26; Musella
1991, S. 115-117, 364-374, Pomodoro 2007, S.
278, 368, 415, Abb. S. 415

Archivnr.: 71 [112]



59-89 SC 1

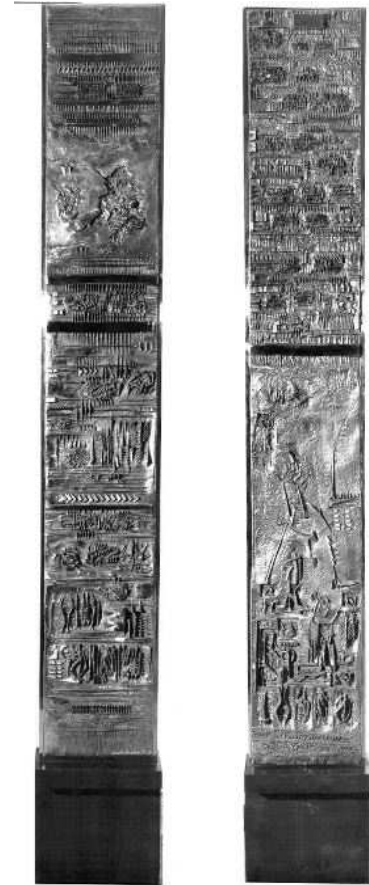
La colonna del viaggiatore 1959/89, 1959-89

Bronze, 194 x 30 cm, mit Sockel: 232 x 30 x 19,5 cm
3 Ex., Guss: Battaglia, Milano; sign., dat., & num.; 1/2
Privatbesitz Schweiz, seit Juni 2001, aus Ga-
leriebesitz Milano, ursprünglich Privatbesitz
Milano; 2/2 Privatbesitz Milano; 02pa Fonda-
zione Arnaldo Pomodoro

Die Vorderseite ist identisch mit der der *Colonna del viaggiatore* (59 RI 15): 1989 wurde durch den Künstler eine neue Rückseite hinzugefügt und so ein neues Werk geschaffen.

Ausst.: 1995 Rimini, 1996 Carrara, 2000 Milano
Lit.: Carrara 1996, Abb. S. 151, 152; Milano 2000,
Abb. S. 54-55; Pomodoro 2007, S. 421 + Abb;
Rimini 1995, Abb. S. 54, 55; Scritti 2000, Abb.
S. 315;

Archivnr.: 104b [131]



60 SC 1

Astrolabio, 1960

Eisengerüst, mit gesprühten Kupfer, bzw. Eisen und
Kupfer, 240 x 50 cm

Einzelstück

Zerstört (?)

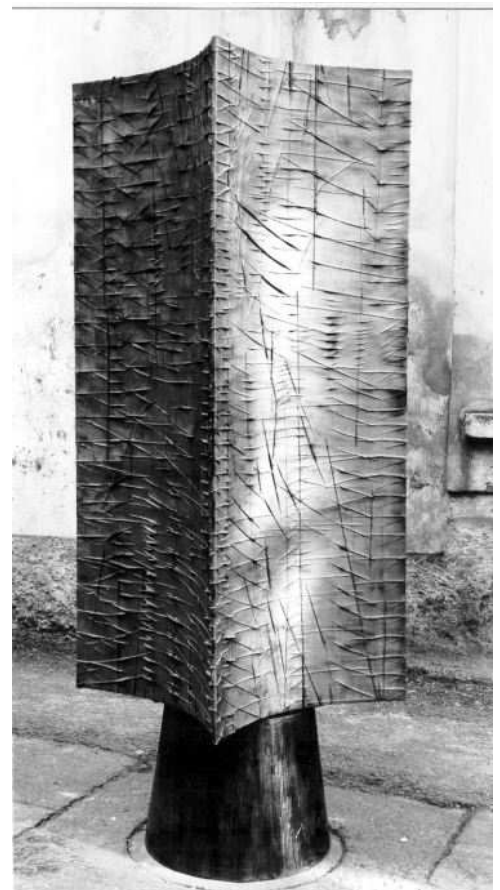
Anfang der sechziger Jahre als Leihgabe des Künstlers
in Cento (Ferrara), Galleria d'Arte Moderna „Aroldo
Bonzagni“ (vgl. Cento 1964)

Zusatzbezeichnung: n° 60

Ausst.: 1964 Cento

Lit.: Cento 1964, Abb. S. 125; Libro 1974, Abb. S.
118; Pomodoro 2007, S. 444 + Abb.

Archivnr.: 121 [192]



60 SC 2

La Colonna del viaggiatore 1960 (3), 1960

Messing, 250 x 30 cm

Einzelstück

Privatbesitz Bruxelles

Ausst.: 1963 Bruxelles, 1973 Genova (?)¹⁹

Lit.: Ballo 1962, Abb. Tafel 8; Libro 1974, Abb. S. 225; Pomodoro 2007, S. 443 + Abb.; Varese 1998, Abb. S. 11

Titel bis 1996: *La Colonna del viaggiatore 10*

Archivnr.: 123 [189]



¹⁹ Möglich ist auch die Anwesenheit von 60 SC 3.

60 SC 3

La Colonna del viaggiatore 1960 (4); 1960

Bronze, 250 x 30 cm

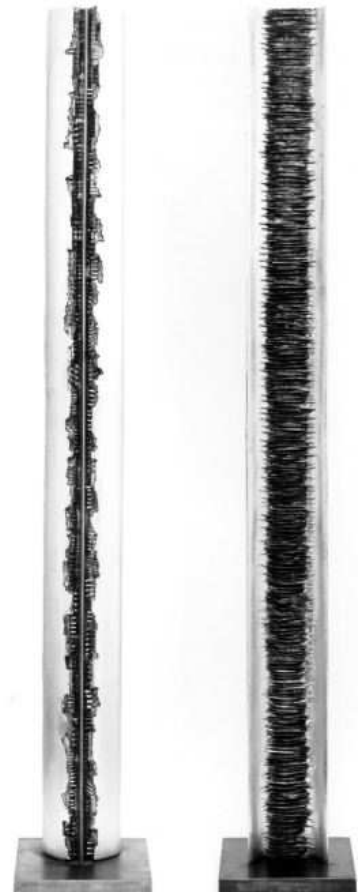
1/2, 2/2, 02pa Verbleib unbekannt (2 Ex. zwischenzeitlich in Privatbesitz Milano)

Ausst.: 1973 Genova (?)²⁰

Lit.: Columbus 1983, Abb. S. 2 x 61 (Tafel 54, 55); Hunter 1982, S. 52, Abb. S. 61; Pomodoro 2007, S. 443 + Abb.; Scritti 2000, Abb. S. 221

Titel bis 1996: *La Colonna del viaggiatore 11*

Archivnr.: 124 [190]



²⁰ Möglich ist auch die Anwesenheit von 60 SC 3.

60 SC 4

La Colonna del viaggiatore 1960 (7); 1960

Bronze, 132 x 27 x 8 cm

1/2, 02pa Verbleib unbekannt; 2/2 Privatbesitz Milano
seit 1995

Lit.: Pomodoro 2007, S. 440 + Abb.

Titel seit 1996: *La Colonna del viaggiatore*

Dieses Werk ist doppelansichtig.

Archivnr.: 126a [182]



60 SC 5

La Colonna del viaggiatore 1960 (5); 1960

Eisen und Kupfer, 260 x 60 cm

Einzelstück

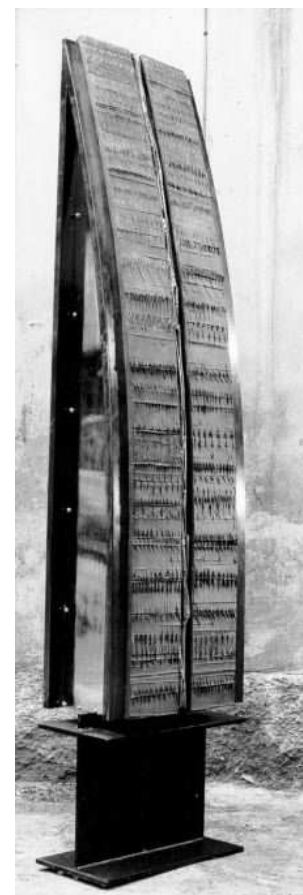
Privatbesitz Bruxelles

Ausst.: 1960 Livorno, 1961 Köln, 1962 Paris (?), 1963
Bruxelles (?)

Lit.: Hunter 1982, Abb. S. 55; Innocente 12-77, Abb.
S. 26; Köln 1961, Abb. o. S.; Livorno 1960,
Abb. (o. S.); Pomodoro 2007, S. 441 + Abb.

Titel bis 1996: *Colonna del viaggiatore n° 12*

Archivnr.: 125 [186]



60 SC 6

La vera perla dei lucidi, 1960

Eisen, Idronalis²¹, Messing; 175 x 228 x 47 cm
Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano
Schenkung des Künstlers
Einzelstück

Ausst.: 1960 Paris (?), 1961 Milano, 1961 Paris, 1961
Torino, 1961 San Francisco, 1965 Roma, 1965
New York, 1970-71 Berkeley, 1974 Milano
Lit.: Argan o. J., Abb. S. 2; Ballo 1962, Abb. Tafel 9;
Berkeley 1970, Abb. Tafel b; Goerres 5-6 1960,
Abb. S. 24, 25; Firenze 1984, S. 14; Hunter
1982, S. 40, Abb. S. 56, 87; Libro 1974, Abb.
S. 120, 121, 123; Mack-Piene o. J., Abb. o. S.;
Milano 1961, Abb. o. S.; Milano 1974, Abb.
Nr. 31; New York, 2 x Abb o. S. (Vorder- und
Rückseite), Pomodoro 2007, S. 437, Abb. S.
436

Archivnr.: 130 [176]

²¹ Idronalis ist ein aluminumhaltiges Gussmetall.

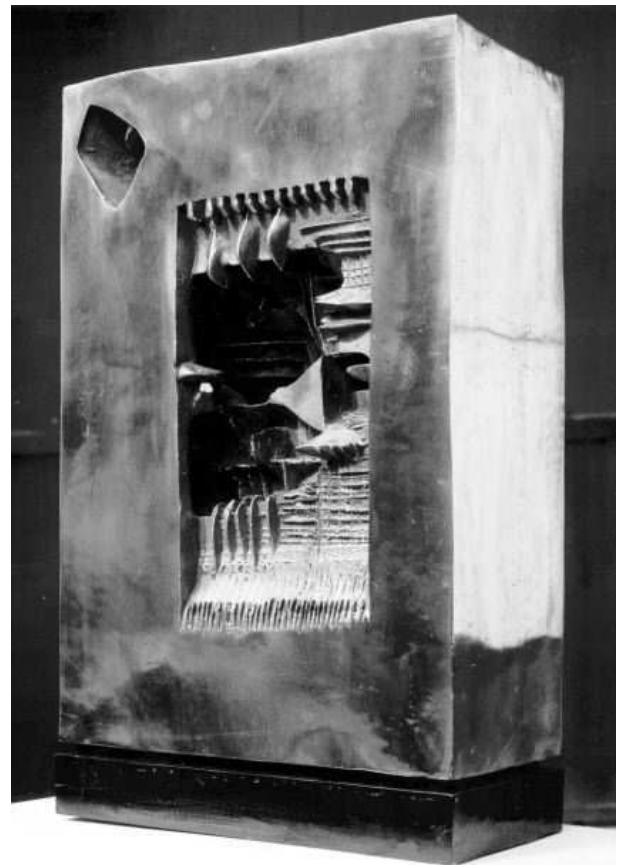
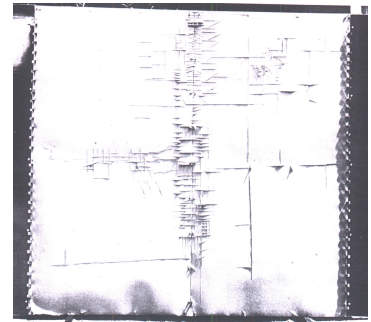
60 SC 7

Scatola 1, 1960

Bronze, 55 x 40 x 20 cm
Einzelstück
Privatbesitz Milano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 447, Abb. S. 446

Archivnr.: 148 [201]



60 SC 8

Scatola 2, 1960

(Versilberte) Bronze, ca. 40 x 20 cm

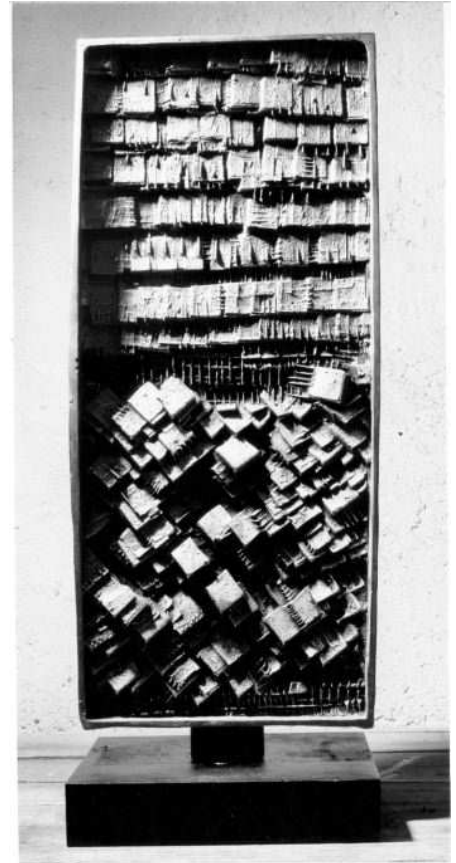
1/2 Privatbesitz Napoli seit 2002, über Galeriebesitz
Köln (ursprünglich: Privatbesitz Deutschland),
sign., num. & dat., Ende 2001 restauriert; 2/2
(Guss: De Andreis, Quinto Stampi) im Besitz
des Künstlers, 02pa Privatbesitz Schweiz (Prov.
Lugano)

Ausst.: 1961 New York

Lit.: Hunter 1982, Abb. S. 46, Tafel 35; New York
1961, o. S.

Diese Skulptur ist doppelansichtig.

Archivnr.: 150



60 SC 9

Scatola, 1960

Bronze, 69 x 28 x 8 cm (Sockel: 11 x 28,5 x 17,5 cm)

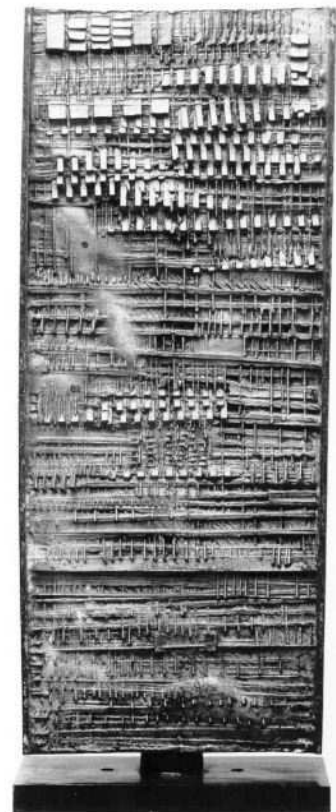
1/1 Privatbesitz Milano, 1999 restauriert und mit
neuem Sockel versehen; pa (Guss: Battaglia,
Milano) im Besitz des Künstlers

Ausst.: 1963 Bruxelles

Lit.: Hunter 1982, Abb. S. 47, Pomodoro 2007, S. 435,
Abb. S. 434

Die *Scatola* ist auf drehbarer Achse montiert.

Archivnr.: 156b [174]



60-61 SC 1

Scatola, 1960-61

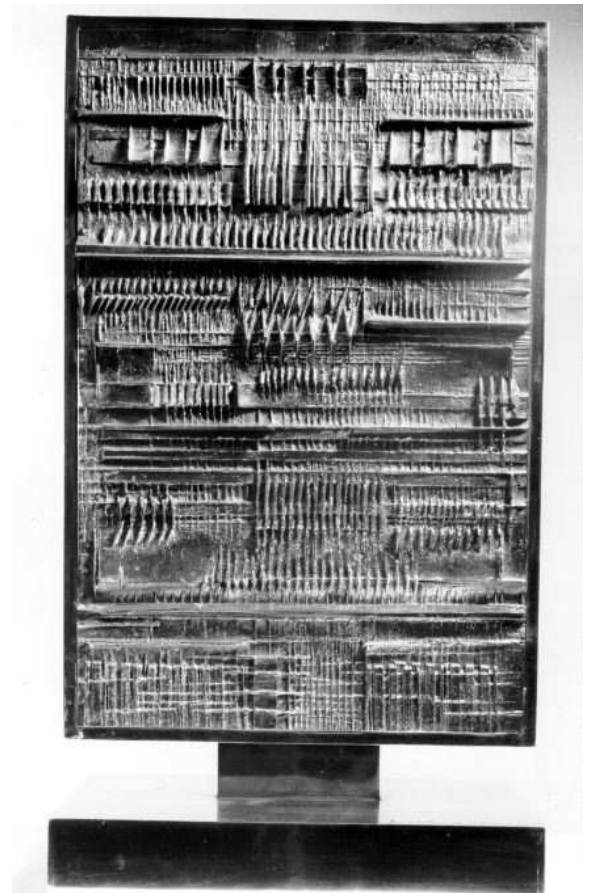
Bronze; 58,5 x 34,5 x 8 cm (nur Guss: 50,5 x 34,5cm)

1/2 Verbleib unbekannt, wechselnder Privatbesitz,
sign., num. & dat.; 2/2 Verbleib unbekannt;
02pa Privatbesitz Napoli, Provenienz unklar:
verschiedene Privatbesitz, 1999 restauriert

Lit.: Pomodoro 2007, S. 451 + Abb.

Das Werk besitzt eine Rückseite.

Archivnr.: 154 [215]





60-65 SC 1

La Colonna del viaggiatore A, 1960-65

Bronze; h: 260 x Ø 45 cm

Guss: Gi.Bi.Esse, Verona: 1/2 Stadt Cincinnati (OH), USA; 2/2 Privatbesitz Caracas; 02 pa Privatsammlung Caracas; pa im Besitz des Künstlers (Guss: Bonvicini, Verona)

Ausst.: 1965 Roma, 1965 New York, 1972 Darmstadt, 1974 Milano, 1979 Miami (?), 1976 Paris, 1977 Taranto, 1978 Atlanta, 1978 Caracas, 1979 Miami,

Lit.: Atlanta 1978, Abb. S. 17 (o. S.); Bucarelli 1967, Abb. S. 207; Caracas 1978, Abb. S. 17; Darmstadt 1972, Abb. o. S.; Dissatisfied 3.12.65, Abb. S. 47; Hunter 1982, S. 120, Abb. S. 60; Italie 1967, Abb. S. 135; Libro 1974, Abb. S. 124; Milano, Abb. Nr. 44-45; New York 1965, Abb o. S. ; Pomodoro 2007, S. 454, Abb. S. 107, 454

Archivnr.: 136 [221]

60-65 SC 2

Colonna del viaggiatore B, 1960-65

Bronze; 256 x 42,5 x 22 cm

Guss: Gi.Bi.Esse, Verona: 1/2 Galeriebesitz New York, 1991 über Kunsthandel, vorher: City Art Museum, St. Louis (MO) USA; 2/2 Technische Universität Eindhoven, Niederlande, nicht sig.; 02 pa Firmenbesitz Chicago; pa im Besitz des Künstlers (Guss: Bonvicini, Sommacampagna, Verona)

Ausst.: 1965 Roma, 1965 New York, 1965-66 Essen, 1969 New York II, 1972 Darmstadt, 1972 München, 1974 Milano

Lit.: Arte moderna 1992, Abb. S. 213; Bucarelli 1967, Abb. S. 207; Darmstadt 1972, o. S., + 2 Abb; Eindhoven 2002, S. 52, 93, Abb. S. 52; Essen 1965, Abb. Nr. 30; Hunter 1982, Abb. S. 60, Tafel 50, 87; Libro 1974, Abb. S. 125; Milano 1974, Abb. Nr. 44-45; Pomodoro 2007, S. 455, Abb. S. 59, 107, 455; New York 1965,



(Lit.:) Abb o. S.; New York II 1969, Abb. S. 20

Archivnr.: 137 [222]

61 SC 1

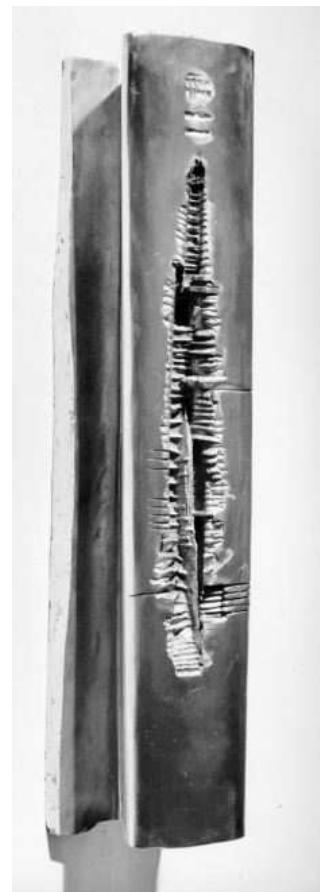
The Column, 1961

Bronze, h: 80 cm

Einzelstück (direkt vom Originalwachs)
Privatbesitz New York

Lit.: Pomodoro 2007, S. 467 + Abb.

Archivnr.: 171 [264]



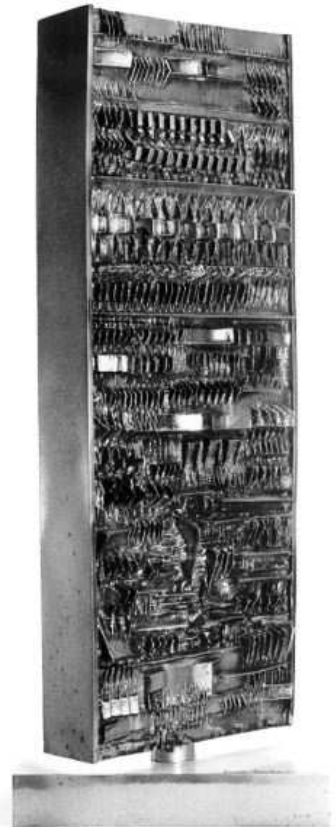
61 SC 2

Scatola, 1961

Bronze, 71 x 26,5 x 8 cm

3 Ex.: 1/2 Verbleib unbekannt, Privatbesitz durch Galerieverkauf Milano bis 1995, sign., num. & dat.; 2/2 Galerieverkauf Bruxelles; 02pa Galerieverkauf Milano

Archivnr.: 172



61 SC 3

Colonna, 1961

Messing und Blei, 30 x Ø 6 cm

Einzelstück

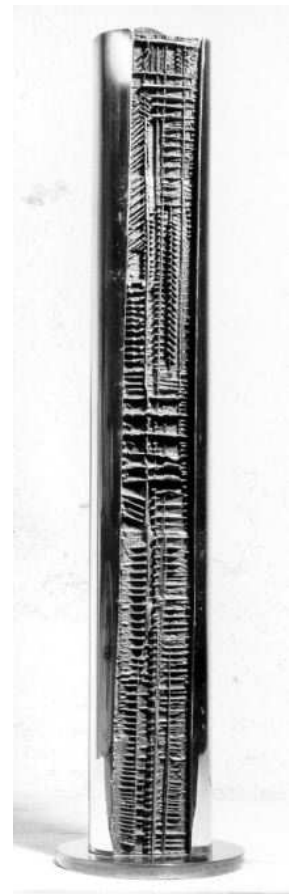
Firmenbesitz Milano

Lit.: Innocente 12-77, Abb. S. 26

Bozzetto für ein größeres, nicht ausgeführtes Projekt für den Eingang einer Mailänder Firma. (Vgl. auch 61 PS1 8)

Lit.: Pomodoro 2007, S. 468 + Abb.

Archivnr.: 160 [265]





61 SC 4

La ruota, 1961

Bronze od. Alumiunium (s.u), H: 115 x Ø 55 cm

3 Ex. in Bronze: 1/2 Verbleib unbekannt, zuerst durch Privatsammlung, dann The Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Connecticut, seit 1995 2/2 Privatbesitz Bruxelles; 02pa Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano, auf beweglicher Achse montiert, sign., num. & dat.
1 Ex. Aluminium (gefärbt): pa Museo Rufino Tamayo, Ciudad de Mexico

Ausst.: 1961 Milano, 1961 Paris, 1961 Turino, 1961 San Francisco, 1961 San Francisco, 1961 Köln, 1962 Paris, 1962 Genf, 1962 Milano, 1963 Bruxelles, 1963 Paris, 1965 Roma, 1965 New York, 1965 La Chaux-de-Fonds, 1965 Humblebaek, 1970-71 Berkeley, 1974 Milano, 1976 Paris, 1984 Firenze, 1987 Malcesine 1989, Novara, 1994 Japan, 1995 Rimini

Lit.: Albertoni 2-62, o. S. (drittletzte und vorletzte Seite), Abb.; Ballo 1962, Abb. Tafel 12; Berkeley 1970, Abb. Tafel C; Colpo 1988, S. 18, 43, 71; Firenze 1984, S. 13, 36, Abb. S. 86; Genf 1962, Abb. o. S.; Hunter 1982, 2 Abb. S. 57, (84); Hunter1995, S. 80, Abb. S. (66), 81, 83, (99); Japan 1993, Abb. S. 33; Libro 1974, Abb. S. 126, 127; Malcesine 1987, Abb. Tafel 4; Milano 1962, Abb. o. S.; Milano 1974, Abb. Nr. 32; New York 1965, Abb o. S.; Paris 1962, Abb. o. S.; Pomodoro 2007, S. 58, 59, 280, 368, 468f, Abb. 108, 110/111, 469; Rimini 1995, Abb. S. 47; Roma 1965, Abb. S. 6; Schefer 2.12.76 - S. 19, 20 (!); Scritti 2000, Abb. S. 318; Varese 1998, Abb. S. 20

Archivnr.: 162 [268]

61 SC 5

Bozzetto, 1961

Bronze, 45 x 35 cm

3 Ex.: 1/2, 2/2, 02pa: Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 467 + Abb.

Archivnr.: 167 [263]



61-62 SC 1

Colonna del viaggiatore, 1961 - 1962

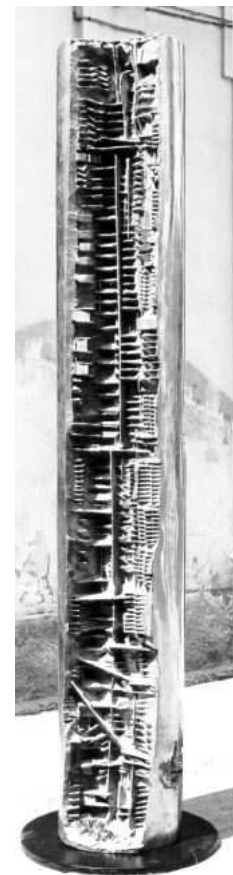
Bronze; 250 x Ø 40 cm

1/2 Firmenbesitz Seoul, Korea, seit 1990/91, davor:
Privatbesitz New York; 2/2 seit 1990
Privatbesitz, aus Privatbesitz New York; 02pa
Galerieverkauf Milano

Ausst.: 1962 Genf, 1963/64 Milano, 1963 São Paulo,
1963 Bruxelles, 1964 Venezia, 1965 Roma,
1965 New York, 1965 Roma II, 1965 New
York II

Lit.: Finalborgo 1997, S. 11; Genf 1962, Abb. o. S.;
Hunter 1982, Abb. S. 66/67; Hunter 1995, S.
51, Abb. S. 60/61; Milano 1963/64, Abb. S. 46;
Milano 1974, Abb. S. Nr. 38; New York 1965,
Abb. o. S.; New York II 1965, Abb. S. 23;
Pomodoro 2007, S. 471 + Abb.; Roma II 1965,
Abb. Nr. 52

Archivnr.: 175 [272]



61-62 SC 2

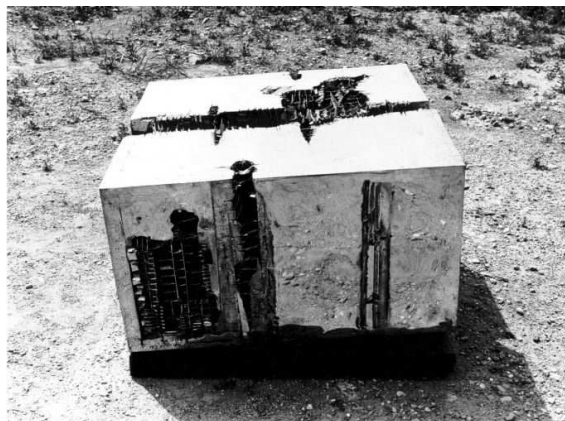
Il Cubo, 1961-62

Bronze; 59 x 109 x 109 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/2 Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, Elisabeth H. Gates Fund, Kat.Nr.: 28303/9; 2/2 Firmenbesitz Tokyo, November 1991; 02pa Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano

Ausst.: 1965 Roma, 1965 New York, 1965 La Chaux-de-Fonds, 1965 Humblebaek, 1970-71 Berkeley, 1975 Milano, 1976 Paris, 1982 Palma Campania, 1983 Columbus, 1984 Firenze, 1984 Milano II, 1987 Malcesine, 1988 Venezia, 1994 Japan, 1995 Rimini, 1995-96 Terni, 1997 Finalborgo, 1998 Ancona I,

Lit.: Ancona I 1998, S. 15, Abb. S. 28; Berkeley 1970, Abb. Tafel D; Buffalo 1965, Abb. S. 74; Columbus 1983, Abb. S. 24; De Micheli 1981, S. 233; Finalborgo 1997, S. 11, Abb. S. 21; Firenze 1984, Abb. S. 2 x 94, 95; Japan 1994,



(Lit.): Abb. S. 34; Hunter 1995, S. 80, Abb. S. 100; Libro 1974, Abb. Nr. 7; New York 1965, 3 x Abb. o. S.; Milano II 1984, Abb. 14; Malcesine 1987, Abb. Tafel 6; Milano 1974, Abb. Tafel 37; Pomodoro 2007, S. 321, 371, 469, Abb. 109, 469; Rimini 1995, Abb. S. 42, 43; Roma 1965, Abb. S. 3 x 16; Scritti 2000, Abb. S. 319; Terni 1995, Abb. S. 50/51; Varese 1998, S. 20, 25, Abb. S. 23; Venezia 88, S. 57

Archivnr.: 176 [269]

61-62 SC 3

La Porta, 1961-62

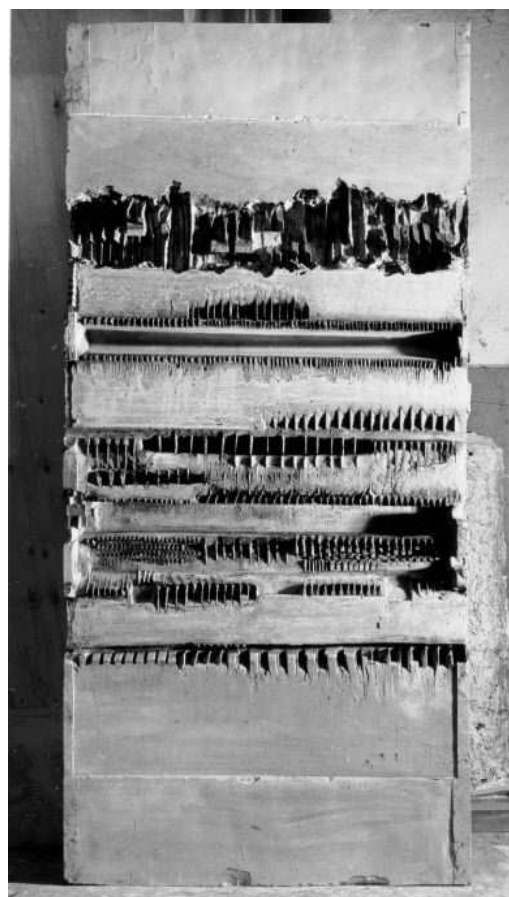
Bronze, 300 x 130 cm

2 Ex.: 1) Galeriebesitz Paris; 2) Privatbesitz

Ausst.: 1962 Los Angeles, 1963 Paris, 1963 Bruxelles, 1964-65 Pittsburgh, 1965 Los Angeles, 1968 Los Angeles

Lit.: Los Angeles 1965, Abb. o. S. (Nr. 7); Los Angeles 1968, Abb. o. S.; Pomodoro 2007, S. 470 + Abb.

Archivnr.: 178 [270]



61-62 SC 4

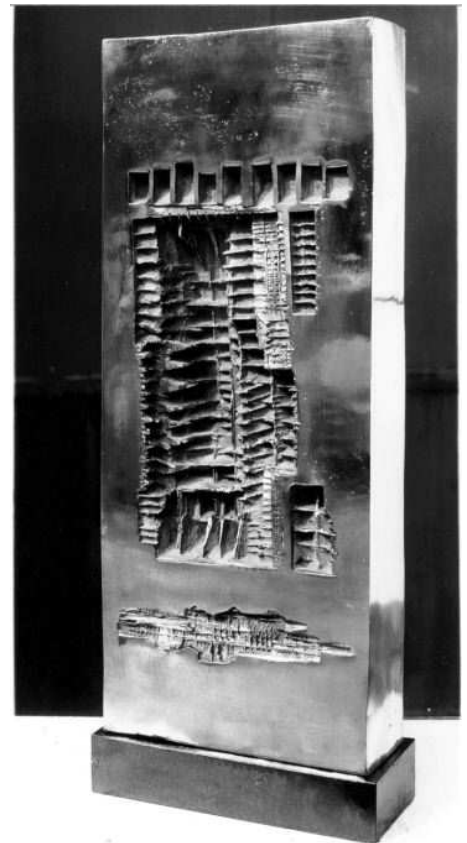
Scatola, 1961-62

Bronze, 45 x 25 x 10 cm

3 Exemplare mit unbekannter Nummerierung; alle
Galerieverkauf Los Angeles

Lit.: Pomodoro 2007, S. 470, Abb. S. 471; Scritti 2000,
Abb. S. 77

Archivnr.: 179 [271]



62 SC 1

Una lettera da Pasion²², 1962

Bronze, 80 x 30 x 18 cm

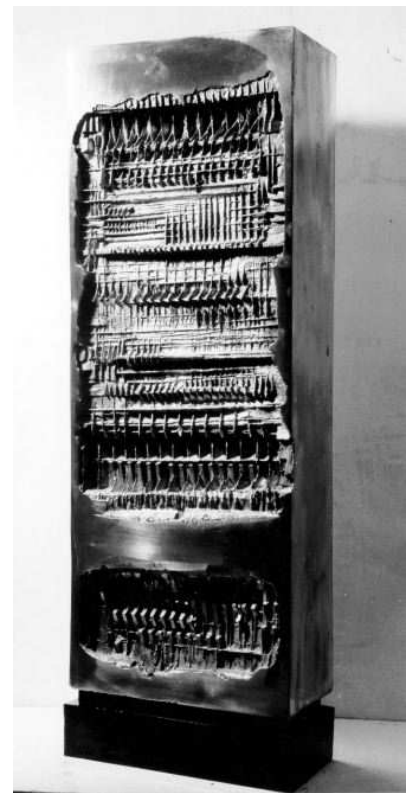
1/2 Privatbesitz New York, USA; 2/2 Privatbesitz São
Paulo, Brasilien; 02pa Phoenix Art Museum,
Phoenix, Arizona

Die Skulptur ist doppelseitig.

Ausst.: 1962 Spoleto II, 1963 Bruxelles, 1963 Paris

Lit.: Festival 7-8 – 62, S. 56, Abb. 57 ; Pomodoro
2007, S. 488 + Abb.

Archivnr.: 189 [315]



²² Pomodoro bezieht den Titel auf den griechischen Sölnerführer Pasion (Πασίων), auf dessen Kriegerum und Verrat.

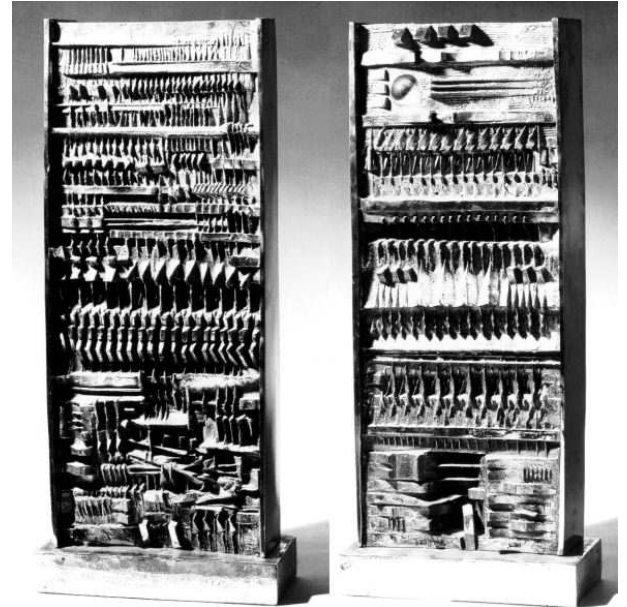
62 SC 2

Scatola, 1962

Bronze, 67 x 27 x 10 cm (Sockelhöhe: 5 cm)
1/2 Privatbesitz Perugia; 2/2 Privatbesitz Roma, durch
Galerieverkauf New York 1990; 02pa Fonda-
zione Arnaldo Pomodoro, Milano, sign., num.
& dat. auf Sockel
Es existiert ein Polyesterabguss ohne Werkstatus.

Ausst.: 1965 Milano, 1997 Finalborgo
Lit.: Finalborgo 1997, S. 11, Abb. S. 62; Milano 1965,
Abb. o. S.; Pomodoro 2007, S. 483 + Abb.;
Scritti 2000, Abb. S. 320

Archivnr.: 197b [303]



62 SC 3

Bozzetto radar, 1962

Bronze; 59 x 59 x 19 cm
1/1 Privatbesitz New York, 01pa Galerieverkauf New
York

Ausst.: 1963 Bruxelles
Lit.: Libro 1974, Abb. S. 129; Pomodoro 2007, S. 475
+ Abb.
Bozzetto für *Radar n° 3* (62 SC 7)

Archivnr.: 198 [285]



62 SC 4

Bozzetto radar, 1962

Bronze, 60 x 60 x 15 cm

Einzelstück

Sprengel-Museum Hannover (Inv.-Nr. KA 31/1963),
erworben 1963

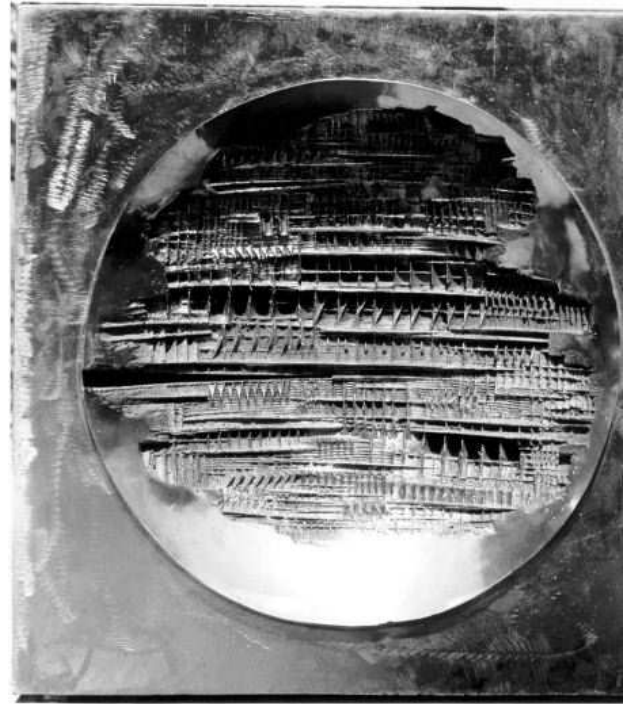
Unsigniert

Ausst.: 1962 Los Angeles, 1963 Hannover

Lit.: Hannover 1963, Abb. S. 60; Hannover 1967, S.
50; Hannover 1979, Nr. 680; Libro 1974, Abb.
S. 131; Los Angeles 1962, Abb. o. S. (Nr. 9);
Pomodoro 2007, S. 475 + Abb.

Bozzetto für *Radar n° 2* (62 SC 6)

Archivnr.: 199 [286]



62 SC 5

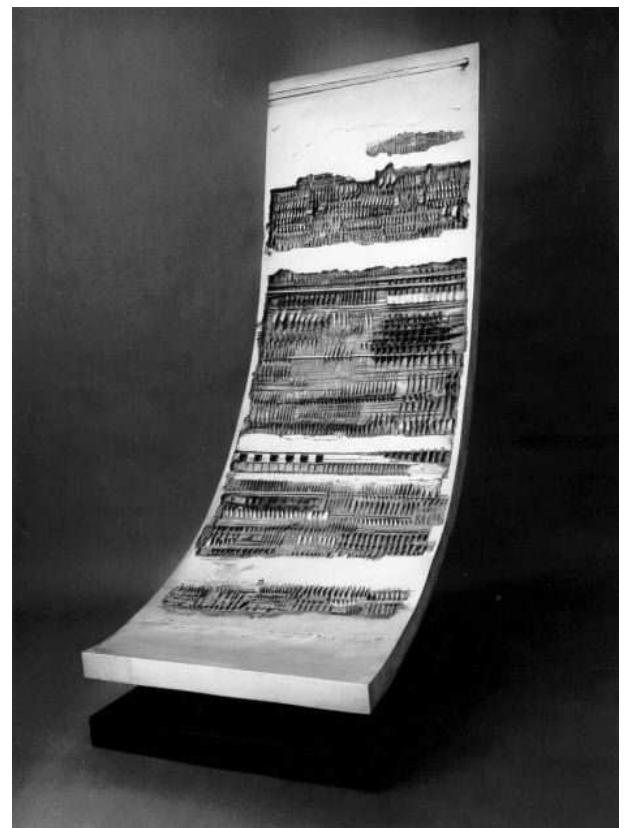
Radar n° 1, 1962

Bronze, 200 x 80 x 100 cm

1/2 seit 1984: Privatbesitz Italien, 2/2 Verbleib unbekannt, 02pa Fondazione Arnaldo Pomodoro

Ausst.: 1962 Paris, 1963 Paris, 1963 Bruxelles, 1965
La Chaux-de-Fonds, 1965 Humblebaek, 1969
Rotterdam, 1969 Köln, 1969 Bruxelles, 1970-
71 Berkeley, 1974 Milano, 1976 Paris, 1978
Bruxelles, 1984 Firenze, 1995-96 Terni, 1995
Rimini

Lit.: Argan o. J., Abb. S. 3; Du Bois 3-79, S. 529f,
Abb. 529; Firenze 1984, Abb. S. 23, 75; Hunter
1982, S. 124, Abb. S. 63; Hunter 1995, S. 51,
Abb. S. 55, 101; Libro 1974, Abb. S. 130
(Detail); Milano 1974, Abb. Tafel 35; Paris
1962, Abb. o. S; Pomodoro 2007, S. 479, Abb.
112, 479; Rimini 1995, Abb. S. 41; Rotterdam
1969, Abb. S. 14, Nr. 17; Scritti 2000, Abb. S.
321; Terni 1995, Abb. S. 53



Archivnr.: 200 [291]

62 SC 6

Radar n° 2, 1962

Bronze; h: 70 cm, Ø 120 cm

1/2 derzeitiger Verbleib unbekannt, bis Nov. 1999
Firmenbesitz New York, urspr. Privatbesitz
Bruxelles; 2/2 Verbleib unbekannt, vormalig:
Privatbesitz Milano; 02 pa Marabou Park,
Upplands Väsby (Stockholm), seit 1968, sign.
& num.

Ausst.: 1963 Paris, 1963 Bruxelles, 1963 São Paulo,
1965 New York, 1968 Stockholm, 1974 Milano

Lit.: Beltrame 8-74, Abb. S. 23; Hunter 1982, Abb. S.
88; Hunter 1995, S. 51, Abb. S. 59; Libro 1974,
Abb. S. 12; Marão 19.10.63, S. 138-144, Abb.
139; Marsala 1997, S. 15; Milano 1974, Abb.
Nr. 36; New York 1965, Abb. o. S.; Pomodoro
2007, S. 476 + Abb.; Scritti 2000, Abb. S. 92;
Varese 1998, Abb. S. 19; von Holten 1990,
Abb. S. 39



Archivnr.: 201 [288]

62 SC 7

Radar n° 3, 1962

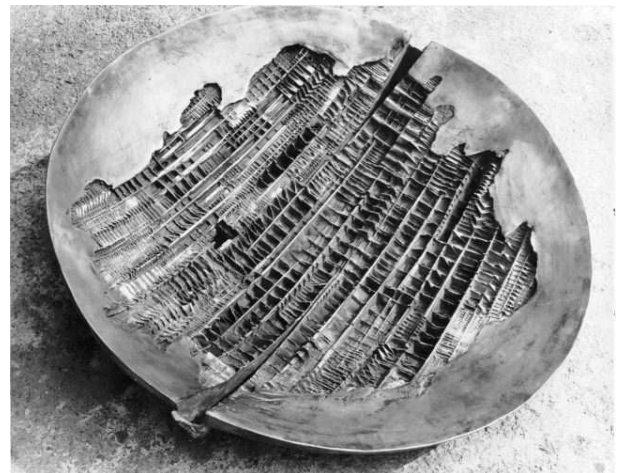
Bronze, Ø 120 cm

Einzelstück

Privatbesitz USA

Ausst.: 1965 Roma

Lit.: Libro 1974, Abb. S. 131; Hunter 1982, Abb. S.
62; Marsala 1997, S. 15; Pomodoro 2007, S.
476 + Abb.; Roma 1965, Abb. S. 17; Varese
1998, Abb. S. 19



Archivnr.: 202 [287]

62 SC 8

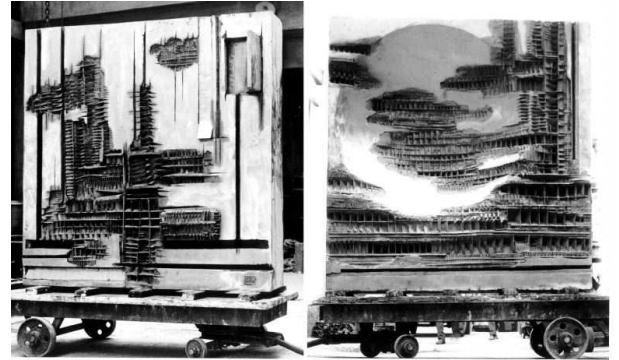
Omaggio al cosmonauta, 1962

Bronze; 160 x 160 x 20 cm

1/1 Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,
Washington (DC) USA, (durch Galerieverkauf
Roma (1963), Provenienz: Joseph H. Hirsh-
horn, New York bis 1966: Schenkung ans
Hirschhorn Museum. Sign. & dat. (auf Retro);
01pa Firmenbesitz, Boston (MA) USA

Ausst.: 1962 Paris, 1963 Bruxelles, 1963 Paris, 1963
Sao Paulo, 1964 Venezia, 1965 La Chaux-de-
Fonds, 1965 Roma, 1965 New York, 1965
Humblebaek, 1974 Washington

Lit.: Ballo 1964, Abb. Nr. 353; Crispolti 3-64, Abb. S.
43; Dorazio 1963, Abb. S. 718, 719; Dorfles 1-
64, Abb. S. 35; Dorfles 4-64, Abb. S. 144, 145;
Hunter 1982, S. 124, Abb. 84, 121; Hunter
1995, Abb. S. 66; Kuenzi 17.5.65, S. 11, Abb;
Libro 1974, Abb. S. 188; Paris 1962, + Abb. o.
S., New York 1965, 2 x Abb o. S.;



(Lit.:) Roma 1965, Abb. S. 2 x 18; Rotzler 2-
66, S. 84; Pomodoro 2007, S. 283, 368,
477, Abb. S. 477; Scritti 2000, S. 50,
Abb. S. 50, 51

Archivnr.: 203 [289]

62 SC 9

Omaggio al cosmonauta n° 2, 1962

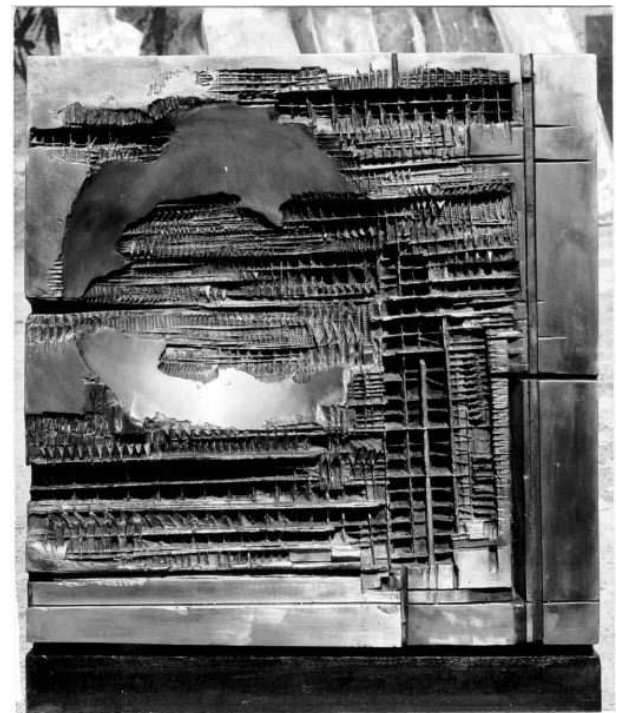
Bronze, 82 x 82 x 18 cm

1/2 Galerieverkauf Los Angeles; 2/2 Privatbesitz Mon-
treal; 02pa Koninklijk Museum voor Schoone
Kunsten, Antwerpen, sign.; erworben 1963,
Kat.-Nr.: 2981

Ausst.: 1962 London, 1963 Bruxelles

Lit.: Du Bois 3-79, S. 529f; London 1962, Abb. Tafel
30; Rotzler 2-66, S. 84; Pomodoro 2007, S. 478
+ Abb.; Varese 1998, Abb. S. 36

Archivnr.: 204 [290]



62 SC 10

Successioni n° 1, 1962

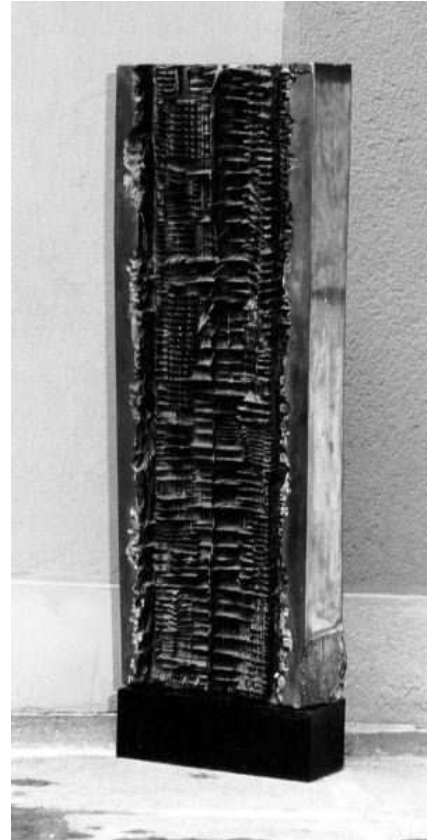
Bronze; 125,5 x 45 x 15 cm

1/3, 3/3 noch herzustellen; 2/3 Privatbesitz Milano
(seit 1990), vorher: Privatbesitz, New York;
03pa im Besitz des Künstlers

Ausst.: 1962 Paris, 1962 Los Angeles

Lit.: Los Angeles, Abb. o. S. (Nr. 6); Paris 1962, Abb.
o. S; Pomodoro 2007, S. 486, Abb. S. 487

Archivnr.: 205 [311]



62 SC 11

Successioni n° 2, 1962

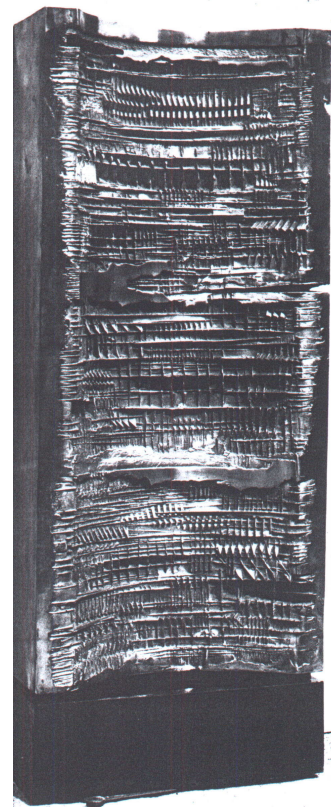
Bronze, 140 x 60 x 20 cm

1/1 Privatbesitz Winnetka, 01pa Privatbesitz Hartford
Eines der beiden Exemplare hat eine ausgestaltete
Rückseite.

Ausst.: 1962 Los Angeles, 1963 Bruxelles

Lit.: Los Angeles 1962, Abb. o. S.; Pomodoro 2007, S.
487 + Abb.; Scritti 2000, Abb. S. 91 (rechts)

Archivnr.: 206b2 [312]



62 SC 12

Successioni n° 3, 1962

Bronze, 140 x 65 x 15 cm

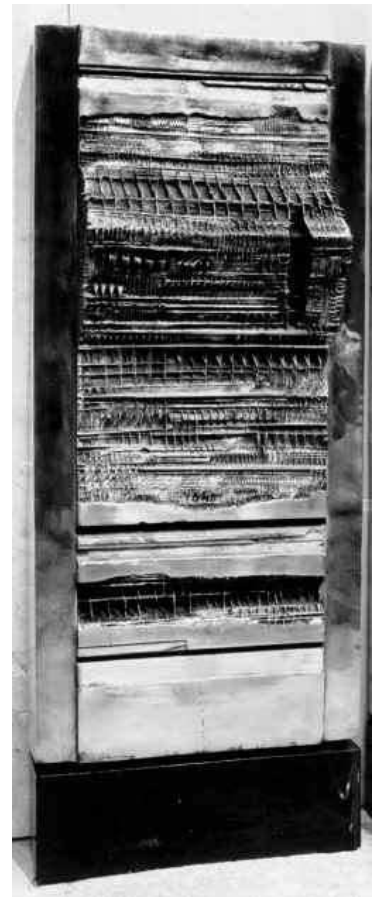
1/1 Privatbesitz Köln (?), 01pa Privatbesitz Chicago

Eines der beiden Exemplare hat eine ausgestaltete Rückseite.

Ausst.: 1962 Los Angeles, 1963 Bruxelles, 1963 Paris, 1963 São Paulo, 1970-71 Berkeley, 1978 Atlanta, 1978 Caracas, 1979 Miami

Lit.: Bruxelles 1963, Abb. o. S.; Caracas 1978, Abb. S. 8 (o. S.); Casa 19.12.74, Abb; Dorazio 1963, Abb. S. 719; Libro 1974, Abb. S. 145; Los Angeles 1962, Abb. o. S. (Nr. 5); Pomodoro 2007, S. 487 + Abb.; Scritti 2000, Abb. S. 91 (links)

Archivnr.: 206b3 [313]





62 SC 13

La Colonna del viaggiatore 1962 (1); 1962

H: 560 cm; Ø 60 cm

1 Ex. Gusseisen (= Originalmodell, Guss: Italsider, Lovere): Stadt Spoleto, durch Schenkung des Künstlers seit 1995, seit 1962 dort als Dauerleihgabe, 1969 zwischenzeitlich in der Galleria d'arte moderna, Roma.

3 Ex. Bronze (Guss: Battaglia, Milano): 1/2 Stadt Palma de Mallorca, sign. & dat., Schenkung des Künstlers im Zshg. mit der Personalausstellung August 1999; 2/2 Firmenbesitz, Roma, sign., num. & dat.; 02 pa noch herzustellen

Es existiert ein Ex. aus schwarzem Zement: aufgestellt im Park Hotel „Ai Capuccini“, Gubbio (ohne Werkstatus)

Titel bis 1996: *La colonna del viaggiatore 18*

Ausst.: 1962 Spoleto, 1965 New York, 1974 Milano, 1984 Firenze, 1995 Cesena, 1997 San Leo, 1998 Varese, 1999 Palma de Mallorca, 1999 Pavia, 2000 Carrara, 2001 Sassoferrato

Lit.: Ballo 1964, Abb. Nr. 369; Beltrame 8-74, S. 23; Carandente 1992, S. 20f, Abb. S. 15, 22, 63; Carrara 2000, Abb. S. 315; Carrieri 19.3.72, Abb. S. 58; Cesena 1995, S. 8f, Abb. S. 19, Colpo 1988, S. 20, 72; Dorfles 4-64, S. 140, Abb. 2 x 143; Gheda 1997, S. 11, + Abb.; Fabiani 12-92, Abb. S. 29 Firenze, Abb. S. 116, 117; Gualdoni 2000, S. 163; Hunter 1982, S. 162, Abb. S. 162, 163, 164/165; Hunter 1995, S. 76, Abb. S. 76, 77; Italsider 4-62, o. S. + Abb.; Libro 1974, Abb. S. 2 x 132; Liverpool 1971, S. 70; Milano 1974, Abb. Nr. 41; New York 1965, 6 x Abb o. S. + Titel; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 128, 129; Pavia 1999, Abb. S. 59; Pomodoro 2007, S. 10, 11, 14, 15, 281, 368, 489, Abb. S. 10, 113, 281, 489; Roma II 2000, Abb. o. S., Abb. S. 59, San Leo o. J., S. 15, 31, Abb. S. 9, 25, (o. S.); San Leo 1998, S. 51, Abb. S. 12, 14, 15, 68, 115; Sassoferrato 2001, Abb. S. 145; Sphere 1997, Abb. S. 128; Terni 1995, S. 16, 20

Archivnr.: 209 [318]

62 SC 14

Semaforo, 1962

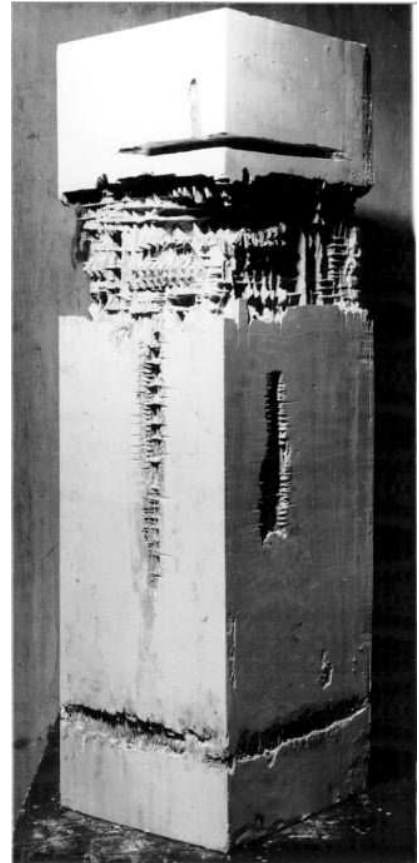
Bronze, 100 x 30 x 30 cm

1/1 Privatbesitz (London?), 01pa Société des
Expositions des Beaux-Arts, Bruxelles

Ausst.: 1962 Paris, 1963 Bruxelles, 1968 Bruxelles

Lit.: Bruxelles 1963, Abb. o. S.; Bruxelles 1968, Abb.
Tafel 113; Paris 1962, Abb. o. S; Pomodoro
2007, S. 491 + Abb.

Archivnr.: 208 [321]



62 SC 15

La Colonna del viaggiatore 1962 (2); 1962

Bronze, h: 148 cm

1/2 seit Mai 2001 Galeriebesitz Milano, davor: seit
1974 Privatbesitz Roma, sign., num. & betitelt
auf Plakette auf dem Sockel; 2/2, 02pa Verbleib
unbekannt

Das Ex. 1/2 befindet sich Herbst 2002 in der Werkstatt
des Künstlers. Von ihr wird ein Guss genom-
men, dieser dann verlängert. Das so gewonnene
Ausgangsmaterial dient als Grundlage für eine
neu zu schaffene Plastik.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 490 + Abb.

Titel bis 1995: *Colonna del viaggiatore*

Archivnr.: 209d [319]



62 SC 16

Doppia porta, 1962

Bronze, 215 x 109 x 20 cm

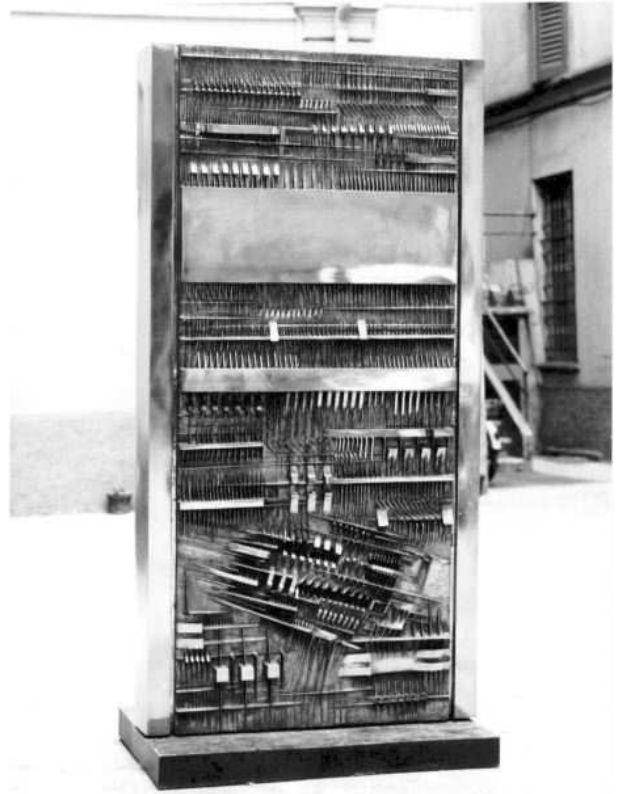
1/2 Privatbesitz Milano, 2/2 CSAC Parma, Schenkung des Künstlers 1977; 02pa in Besitz des Künstlers, sign. & num., zeitweise im Gubbio Park Hotel aufbewahrt

Ausst.: 1983 Columbus, 1984 Firenze, 1988 Zürich, 1988 Moskau, 1998 Palermo, 1999 Palma de Mallorca, 2000 Caserta

Lit.: Caserta 2000, Abb. S. 19, 20 (Detail); Columbus 1983, Abb. S. 25; Ferrara 1974, Abb. Tafel 109; Firenze 1984, 2 Abb. S. 74; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 88, 89; Pomodoro 2007, S. 486 + Abb.

Der Titelbestandteil *doppia* weist auf die Doppelseitigkeit der Plastik hin.

Archivnr.: 210b [310]



62-63 SC 1

Successioni 4, 1962/63

2 Ex. mit unterschiedlich gestalteten Rückseiten:

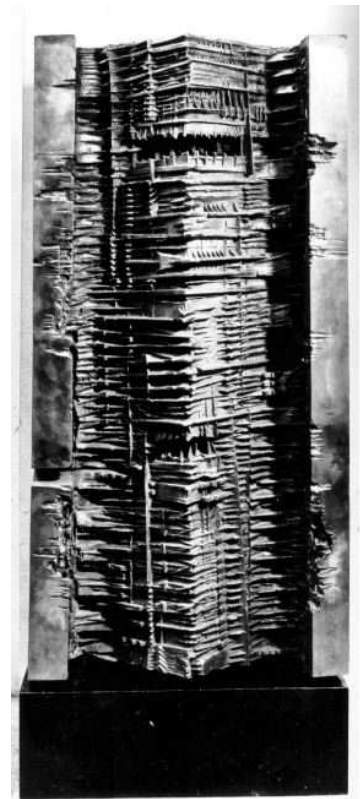
1) Maße: Skulptur 137 x 66,5 x 21, Sockel 22,8 x 70 x 24,8; Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, Inventarnr.: 1152/1965, ohne Sign., Dat. & Num.

2) Maße: 143 x 64 x 15 cm Saarland Museum, Saarbrücken, seit 1972, Katalognr.: NI3990, auf Sockel sign., num. (02pa) & dat., Leihgabe der Landesbank und Girozentrale Saarbrücken.

Wahrscheinlich existiert noch ein drittes Exemplar, dessen Verbleib aber unbekannt ist.

Ausst.: 1963 São Paulo, 1970-71 Berkeley, 1972 München, 1995 Duisburg

Lit.: Dorazio 1963, Abb. S. 719; Duisburg 1995, S. 125, Abb. S. 133; München 1972, Abb. o. S., Pomodoro 2007, S. 487 + Abb.; Saarland-Museum 1976, Abb. S. 180; Skulptur 1989, S. 289, Abb. S. 288



Archivnr.: 207 [314]

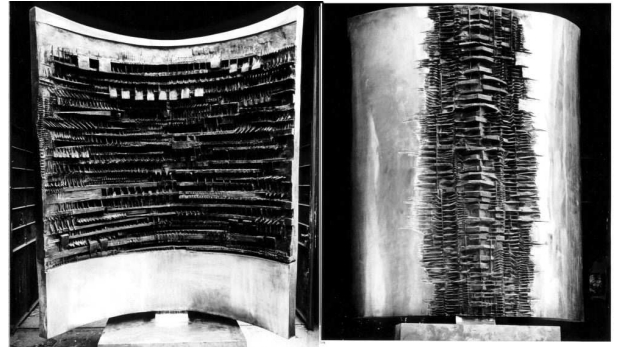
63 SC 1

Il grande radar, 1963

Bronze, 245 x 230 cm
Privatbesitz Winnetka (IL) USA

Ausst.: 1963 São Paulo, 1964 Venezia, 1965 Roma,
1965 La Chaux-de-Fonds, 1965 Humblebaek
Lit.: Adelman 1966, Tafel; Barilli 1968, S. 71; Barilli
1992, Abb. Nr. 102; Berkowitz 11-65, S. 20-27,
Abb; Bucarelli 1967, Abb. S. 205; S. 22;
Dorfles 4-65, Abb. S. 142; Hunter 1982, Abb.
S. 122, 123; Hunter 1995, Abb. S. 56, 57; La
Chaux-de-Fonds 1965, Abb. o. S. 50; Libro
1974, Abb. S. 140, 3 x 14; New York 1965, 3 x
Abb o. S.; Pomodoro 2007, S. 283, 368, 496,
Abb. S. 497; Vernissage 5-6-64, S. 2, + Abb.

Archivnr.: 211 [332]



63 SC 2

La Colonna del viaggiatore 1963; 1963

Bronze, 260 x Ø 35

1/2 Privatbesitz USA; 2/2 Banque Bruxelles Lambert,
Bruxelles; 02pa Privatbesitz Milano

Ausst.: 1964 Venezia, 1976 Paris, 1995 Luxembourg
Lit.: Hunter 1982, Abb. S. 60, 66/67, 87; Hunter 1995,
S. 51, Abb. S. 60/61; Mascherpa 2.7.64, S. 58f,
Abb. S. 58; New York 1965, Abb o. S.; Marino
22.10.1966, + Abb.; Luxembourg 1995, S. 86,
Abb. S. 87; Pomodoro 2007, S. 496, Abb. S.
497; Vergine 1996, S. 11, Abb. S. 11; Whittet
9-64, Abb. S. 97

Titel bis März 1996: *La colonna del viaggiatore*

Archivnr.: 212 [331]





63 SC 3

Sfera n° 1, 1963

Bronze, Ø 120 cm

1/1 Museum of Modern Art, New York, Mrs. Simon Guggenheim Fund (Inv.nr.: 1242.64.); pa
Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano; 1 Ex.: 1 Polyester (weiß); im Besitz des Künstlers
(ohne Werkstatus)

Ausst.: 1963 Sao Paulo, 1965 Roma, 1974 Milano, 1982 Trieste, 1982 London, 1984 Ivano
Fracena, 1984 Ancona, 1984 Firenze, 1985 San Quirico d'Orcia, 1986 Ascoli Piceno, 1987
Malcesine, 1988 Mantova, 1989 Novara, 1990 Darmstadt, 1994 Roma, 1994 Bozen, 1995-
96 Terni, 1999 Palma de Mallorca, 1999-00 Gaiole in Chianti, 2000 Roma I, 2002 Paris

Lit.: Adelmann 1966, Abb. Tafel 51; Aprile Ronda 9-86, Abb. S. 130; Ascoli Piceno 1986, Abb.
S.132 (o. S.); Barr 1977, Abb. S. 481; Bozen 1994, o. S. (S. 12, 19, 25), Abb. o. S.; Colpo
1988, S. 72; Columbus 1983, Abb. S. 62; Abb Dorflies 4-64, Abb. S. 140; Ferrara 1987, o.
S., (Abb. S. 13); Firenze 1984, S. 36, Abb. S. 96, 97; Hunter 1982, S. 57, Abb. S. 51/52, 64;
Hunter 1995, S. 51; Japan 1994, S. 23; Legg 1977, S. 78; Libro 1974, Abb. S. 138, 139;
London 1964, Abb. S. 96 (!); Malcesine 1987, Abb.Tafel 7, 8; Marsala 1997, Abb. S. 14;
Milano 1974, Abb. Nr. 43; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 22, 90, 91; Paris 2002, Abb. S.
62, 80; Pomodoro 2007, S. 283, 285, 368, 494, Abb. S. 114, 115, 494; Roma I 2000, S. 294,
Abb. S. 272; Ruhrberg 1998, Abb. S. 493; Scritti 2000, S. 181f, 195, Abb. S. 25, 322;
Sphere 1997, S. 74, Abb. S. 57; Terni 1995, S. 17, 18, Abb. S. 55; Thomas Bis heute 1971,
Abb. Nr. 102; Thomas Künstlerlexikon 1977, Abb. S. 272; Trieste 1982, S. 80, Abb. S. 75;
Venezia 1964, Abb. Tafel 15

Mit dieser Plastik gewann Arnaldo Pomodoro den Internationalen Preis für Skulptur der Biennale
1963 der VII Bienal de São Paulo.

Archivnr.: 214 [327]



63 SC 4

Sfera con sfera, 1963

Bronze, Ø 100 cm

3 Ex. in Bronze: 1/1 Galleria d'Arte Moderna, Roma; sign. & dat., 1999 restauriert und mit neuem Sockel versehen; 01pa Privatbesitz, San Francisco; pa Verbleib unbekannt, ursprünglich Firmenbesitz Tokyo, braun patiniert

Originalmodell: weiß bemalte Bronze; im Besitz des Künstlers, nicht num.

Ursprünglicher Titel: *Sfera n° 2*

Ausst.: 1963 Sao Paulo, 1965 Roma, 1970 Bruxelles, 1970 Verona, 1971 Palermo, 1974 Milano, 1974 Milano II, 1975 Milano, 1976 Paris, 1978 Amsterdam, 1979 Sao Paulo, 1981 San Francisco, 1985 San Francisco, 1989 Novara, 1990 Milano (nicht in Darmstadt), 1994 Japan

Lit.: Amaramte 1989, Abb. S. 123; Argan o. J., Abb. Nr. 7; Ballo 1964, S.282, Abb. Nr. 366; Berkeley 1970, Abb. Tafel E; Bucarelli 1967, Abb. S. 206; Crispolti 3-64, Abb. S. 28; Dorfler 4-64, Abb. S. 141; Dorazio 1963, Abb. 718, 719; Galleria Nazionale 1977, Abb. S. 182, Titel; Hunter 1982, Abb. S. 65; Japan 1994, Abb. S. 35, hinterer Umschlag; La Chaux-de-Fonds 1965, Abb. o. S.; Milano 1974, Abb. Nr. 42; Milano II 1974, Abb. S. 227; Milano 1975, Abb. S. 29; Milano 1990, Abb. S. 110; Novara 1989, 2 x Abb. S. 62; Roma 1965, Abb. S. 27; Rotzler 2-66, Abb. S. 87; Paris 2002, Abb. S. 62; Pomodoro 2007, S. 495, Abb. S. 116, 495; San Francisco 1981, Abb. S. 12/13; São Paulo 1979, Abb. S. 23; Scritti 2000, S. 77, 81, Abb. S. 204; XX secolo 1977, S. 375-384, Abb. S. 383; Sphere 1997, Abb. S. 60, 61; Du Bois 3-79, Abb. S. 528

Archivnr.: 216 [328]

63 SC 5

Sfera, 1963

Bronze, Ø 50 cm

1/2 Privatbesitz Trento, vorher: Galeriebesitz Los Angeles, sign. & dat., März 1995 restauriert: Teil der Kalotte wurde ersetzt, gereinigt. (Nummerierung nicht gesichert); 2/2 Galerieverkauf Los Angeles (Nummerierung nicht gesichert); 02pa Privatbesitz Torino, aus Privatbesitz Milano; 1990 in der Werkstatt Pomodoros restauriert und mit einem neuen Sockel versehen; pa Sept. 1998: Galeriebesitz aus Privatbesitz; 1999 in Werkstatt restauriert und mit neuem Sockel versehen. sign., num. & dat.

Dieser Bozzetto bereitet die *Sfera n° 1* (63 SC 3) vor.

Ausst.: 1964 Venezia, 1966 Genova

Lit.: Colpo 1988, S. 20, 72; London 1964, Abb. 96; Pomodoro 2007, S. 493 + Abb.; Varese 1998, S. 25



Archivnr.: 213 [325]

63 SC 6

Sfera, 1963

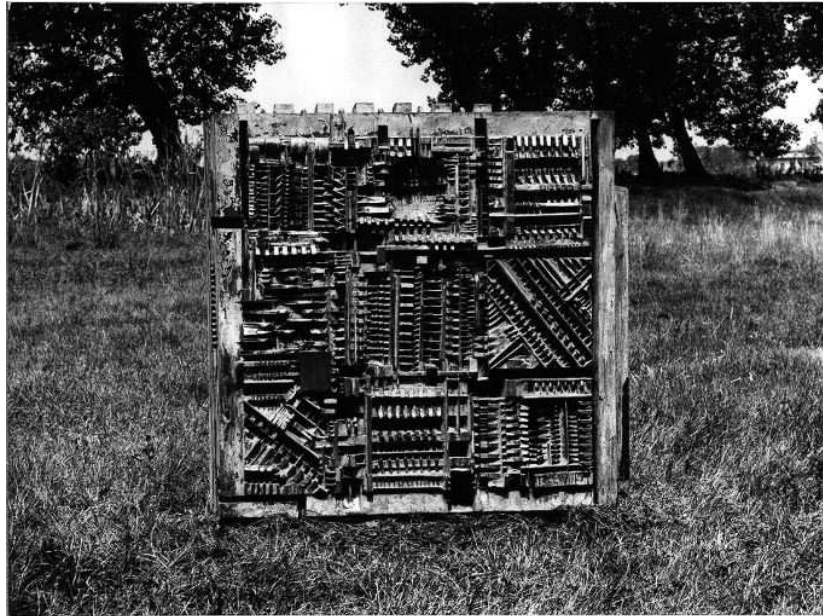
Vergoldete Bronze, Ø 35 cm

1/1 Privatbesitz Roma; 01pa Privatbesitz Schweiz

Lit.: Pomodoro 2007, S. 493 + Abb.

Archivnr.: 215 [326]





63-64 SC 1

In Memory of John F. Kennedy, 1963-1964

Bronze; 160 x 160 x 45 cm

Drei Ex. mit drei verschiedenen Rückwänden (Guss: Battaglia, Milano): 1/2 Privatbesitz Miami, Florida sign., num. & dat.; 2/2 im Besitz des Künstlers, sign., num. & dat., Rückseite III (= Negativ der Vorderseite); 02pa Fondazione Arnaldo Pomodoro, Rückseite II

Titel bis 1995: *The Estate of J. F. Kennedy*

Ausst.: 1964 Venezia, 1965 Roma, 1965 La Chaux-de-Fonds, 1965 Humblebaek, 1970 Verona, 1971 Liverpool, 1970-71 Berkeley, 1971 Palermo, 1972 Darmstadt, 1973 Bruxelles, 1974 Milano, 1975 Intra, 1976 Paris, 1977 Taranto, 1977 Cento, 1978 Atlanta, 1978 Caracas, 1979 Miami, 1980 Voghera, 1983 Columbus, 1984 Gubbio, 1987 Malcesine, 1994 Roma, 1995 Rimini, 1995-96 Terni, 1997 Marsala, 2002 Paris

Lit.: Ascoli Piceno 1986, S. 7, 10, 129, Abb. S. 131 (o. S.); Atlanta 1978, Abb. o. S.; Ballo 1984, Abb. S. 92; Berkeley 1970, Abb. Tafel F, G; Bruxelles 1973, Abb. S. 74; Cara-cas 1978, Abb. S. 10 (o. S.); Carlucci 9-64, S. 45-55, Abb. S. 47; Firenze 1984, S. 116, 217, Abb. S. 76; Colpo 1988, S. 40, 92; Darmstadt 1972, o. S., 2 Abb.; Gubbio 1984, S. 59, Abb. S. 61; Hunter 1982, S. 124, Abb. S. 66, 124, 125; Hunter 1995, S. 44, 51, Abb. S. 58, 60; Intra 1975, Abb. Nr. 1; Libro 1974, Abb. S. 142, 143; Liverpool 1971, Abb. S. 71, Tafel 50; La Chaux-de-Fonds 1965, Abb.; Malcesine 1987, Abb. Tafel 9; Milano 1972, Abb. 229; Milano 1974, 2 x Abb. Nr. 46; New York 1965, Abb. o. S.; Novara 1989, Abb. o. S.; Quintavalle 13.8.84, S. 29; Paris 2002, Abb. S. 84, 85; Pomodoro 2007, S. 283, 368, 498, Abb. S. 117, 498; Rimini 1995, Abb. S. 37; Scritti 2000, S. 221f, Abb. S. 323; Terni 1995, Abb. S. 57; Marsala 1997, S. 14, Abb. 122; Varese 1998, Abb. S. 41; Venezia 1964, S. 73

Dieses Werk erhielt seine endgültige Ausgestaltung unter dem Eindruck der Ermordung des amerikanischen Präsidenten J. F. Kennedy am 22.11.1963 in Dallas (TX) USA.

Archivnr.: 219 [333]

63-65 SC 1

Sfera con sfera, 1963-65

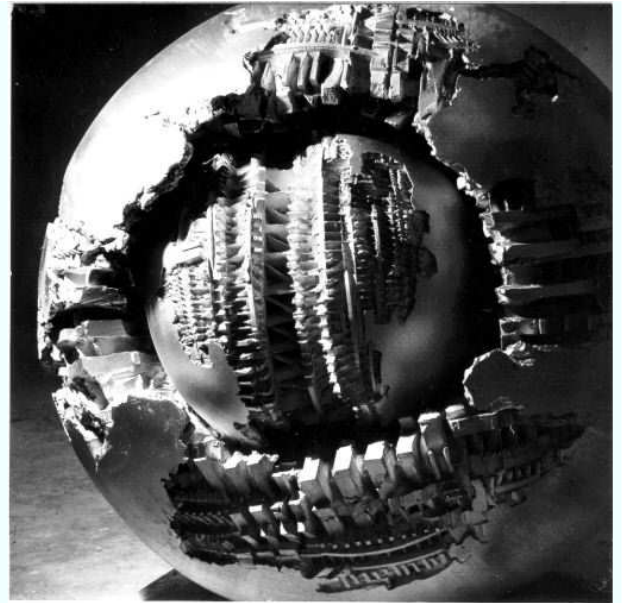
Bronze, Ø 120 cm

Guss: Gi-Bi-Esse, Verona: 1/2 Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington (DC) USA, Erstbesitzer J. Hirshhorn (durch Marlborough-Gerson Gallery, New York) 11.11.65 - 17.5.66; dann Geschenk an das Hirshhorn Museum; 2/2 Privatbesitz USA; 02pa Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

Ursprünglicher Titel: *Sfera n° 6*

Ausst.: 1965 New York, 1965-66 Essen, Rotterdam, 1975 Washington

Lit.: Boymans-van Beuningen 1972, S. 271, Abb. S. 98; Del Renzio 6-68, Abb. S. 98; New York 1965, 2 x Abb. o. S.; Hunter 1982, Abb. S. 84; Hunter 1995, Abb. S. 66; Kelly 1974, Abb. S. 83; Lerner 1974, S. 735, Abb. S. 557, Tafel 842; Pomodoro 2007, S. 496 + Abb.; Robinette 1976, Abb. S. 51; Spencer 1976, S. 649, Abb.



(Lit.: S. 486; Wasserman 1976, S. 141

Archivnr.: 218 [329]

63-87 SC 1

Sfera con sfera, 1963-87

Bronze, Ø 100 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/2 Privatbesitz Vicenza; 2/2 befindet sich auf dem Kreuzfahrtschiff „Norwegian Crown“ im Dienst der Norwegian Cruise Line, oktogonaler Sockel, sign., num. & dat.; 02pa Columbus Museum of Art, Ohio, seit März 1996 (Schenkung), durch Formitalia, USA

Ausst.: 1988 Venezia

Lit: Mussa 10-88, S. 33, + Abb.; Pomodoro 2007, S. 496 + Abb.; Valencia 2002, Abb. S. 28, 29

Archivnr.: 569 [330]



64 SC 1

Sfera n° 3, 1964

Bronze, Ø 60 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/2 Peggy Guggenheim Foundation, Venezia; (Titel dort: Sfera n° 4) nicht sign. & num., erw. durch Marlborough Galleria d'Arte, Roma; 2/2 Museo Revoltella, Trieste; 02pa wahrscheinlich Privatbesitz New York, bis 1992 Privatbesitz Köln

Ausst.: 1964 Venezia, 1964-65 London, 1969 New York, 1998 Firenze

Lit.: Calas 1967, Abb. S. 211; Carluccio 9-64, Abb. S. 47; Guggenheim 1966, Abb. o. S.; Hunter, 1982, Abb. S. 66; Hunter 1995, Abb. S. 60/61; London 1964, Abb. S. 96; New York 1969, Abb. S. 173; New York 1965, 2 x Abb. o. S.; Jensen 4-65, S. 30, Abb. 30; Pomodoro 1992, S. 86f; Pomodoro 2007, S. 508, Abb. S. 509; Scritti 2000, Abb. S. 36; Sphere 1997, Abb. S. 65, 66, 67;



(Lit.:) Zander Rudenstine 1985, S. 663, 664, Abb. 2 x 663; 100 works, Abb. S. 106

Archivnr.: 220 [358]

64 SC 2

Sfera n° 4, 1964

Bronze, Ø 60 cm

1/2 Privatbesitz New Rochelle, 2/2 Privatbesitz Milano, 02pa Privatbesitz

Ausst.: 1964 Venezia, 1964 Ancona, 1965 Roma (?)

Lit.: Ancona 1964, Abb. o. S.; New York 1965, Abb. o. S.; Pomodoro 2007, S. 509, Abb. S. 58, 509; Scritti 2000, S. 77, Abb. S. 78; Scultura 1966, Abb. Nr. 27; Sphere 1997, Abb. S. 69

Archivnr.: 221 [359]



64 SC 3

La Colonna del viaggiatore 1964; 1964

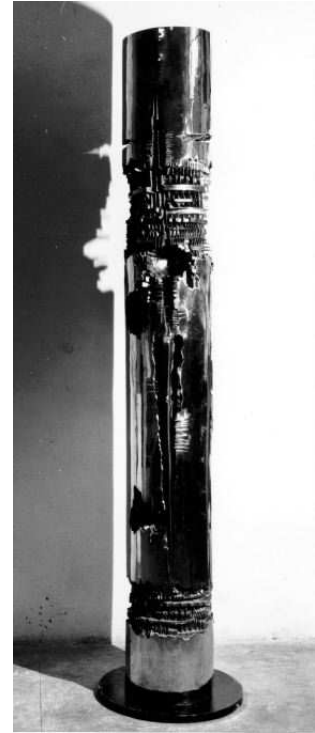
Bronze, 260 x Ø 35 cm

1/1 Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington (D C) USA, Provenienz: bis Feb. 1965: Galleria d'arte Marlborough, Roma; Joseph H. Hirshhorn, New York, bis Mai 1966, Schenkung an Museum 1966, unsigniert; 01pa Privatbesitz New York

Titel seit März 1996: *La colonna del viaggiatore*

Ausst.: 1964 Venezia, 1965 New York, 1965 Roma, 1967 Tokyo, 1974 Washington, 1984 Washington

Lit.: Dissatisfied 3.12.65, Abb. S. 47; Firenze 1984, 2 Abb. S. 98, 2 x 99; Hunter 1982, S. 67; Hunter 1995, S. 61; Lerner 1974, S. 557ff, 735, 841; Libro 1974, Abb. S. 144; Mascherpa 2.7.64, S. 58f, Abb. S. 58; New York 1965, Abb o. S.; Pomodoro 2007, S. 509, Abb. S. 508; Rotterdam 1969, Abb. S. 16;



(Lit.): Rotzler 2-66, S. 83-94, Abb. S. 86

Archivnr.: 228 [360]

64 SC 4

Scatola n° 1, 1964

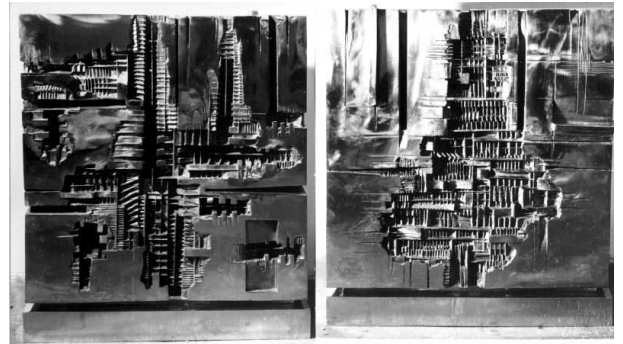
Bronze, 70 x 70 x 22 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1) Stadt Stockholm, durch Galerieverkauf Stockholm, aufbewahrt in: Karlavägen, Stockholm; 2) The Salomon Guggenheim Museum, New York, Geschenk Susan Morse Hilles, ohne sign. & num.; 3) Privatbesitz Roma

Ausst.: 1965 New York, 1965 Roma, 1965 La Chaux-de-Fonds, 1965 Humblebaek, 1965 Middelheim, 1968 Stockholm, 1988 Mantova

Lit.: 1965 New York, Abb o. S.; Pomodoro 2007, S. 501 + Abb.

Archivnr.: 233 [338]



64 SC 5

Scatola n° 2, 1964

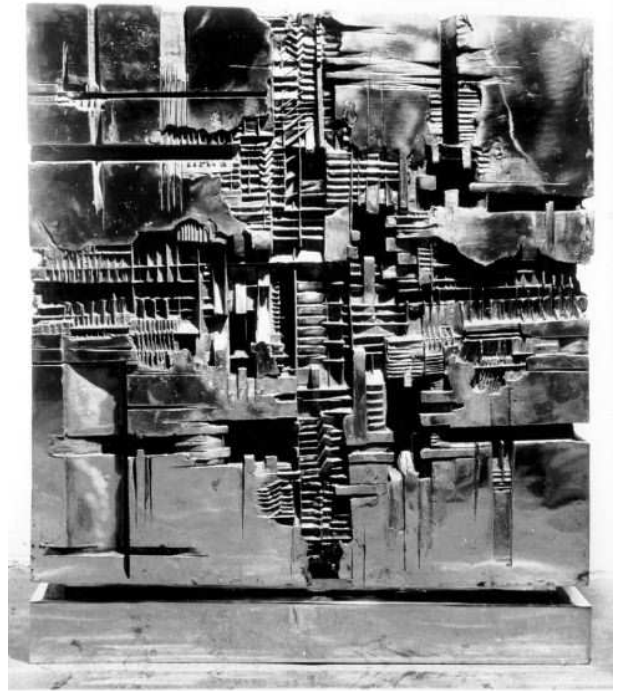
Bronze, 70 x 70 x 22 cm

1/2 Stadt Rotterdam, Concert- en congressgebouw de Doelen, erworben 1966 durch Galleria Marlborough Roma; 2/2 Middelheim Musée de sculpture en plein-air, Antwerpen, (Guss: Battaglia, Milano), erworben durch Galleria Marlborough Roma 1965, unsign.; 02pa Privatbesitz

Ausst.: 1965-66 Essen, 1965 La Chaux-de-Fonds, 1968 Stockholm

Lit.: Essen/Rotterdam 1965, Abb. Tafel 28; La Chaux-de-Fonds 1965, Abb. o. S.; Middelheim 1971, S. 111, Taf. 116 (falscher Titel); Pomodoro 2007, S. 501 + Abb.

Archivnr.: 234 [339]



64 SC 6

Scatola, 1964

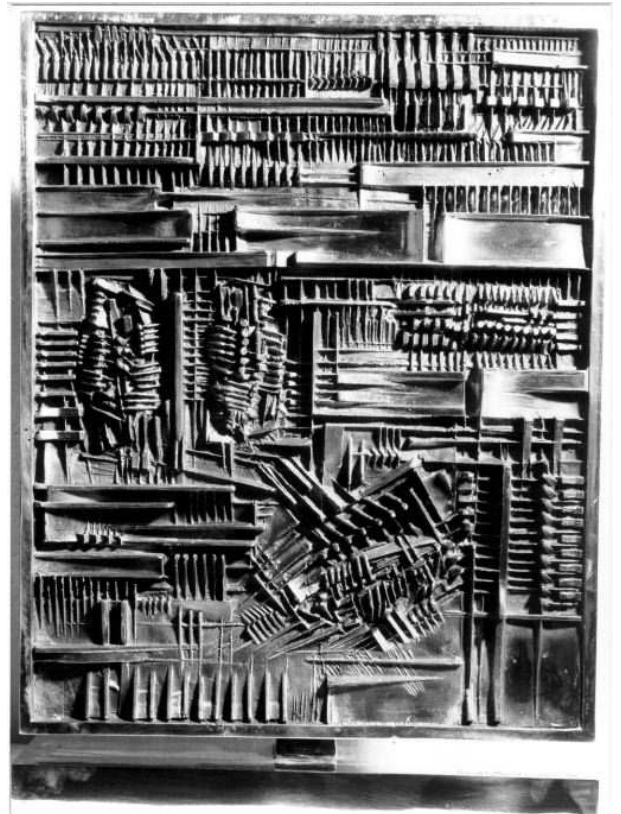
Bronze, 45 x 37 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/2 Galerieverkauf Genova, auf Sockel sign., num. & dat.; 2/2 Privatbesitz Stockholm durch Galerieverkauf Stockholm; 02pa Ente Provinciale per il Turismo, während der Biennale di Bari 1966 erworben, auf Sockel sign., num. & dat.

Ausst.: 1966 Genova, 1966 Bari, 1968 Stockholm, 1998 Bari

Lit.: Bari 1998, Abb. S. 66; Pomodoro 2007, S. 501 + Abb.

Archivnr.: 236 [340]



64 SC 7

Disco n° 1, 1964

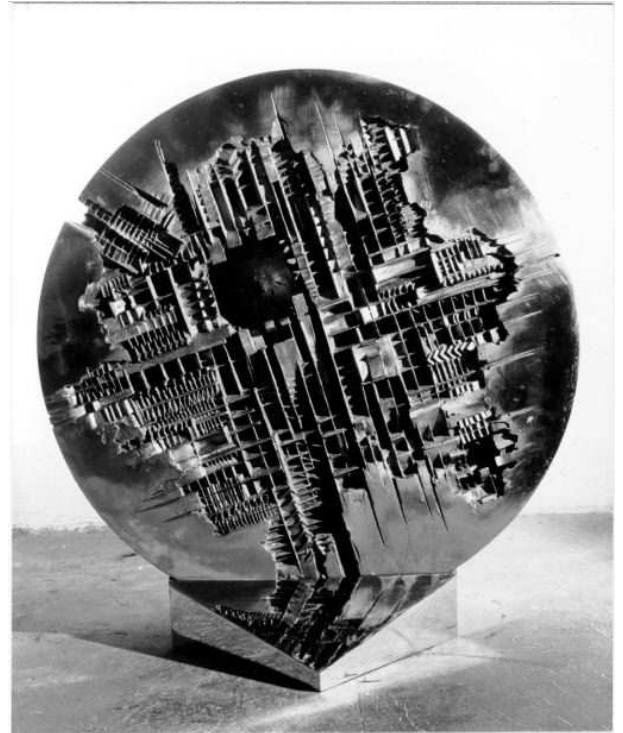
Bronze, Ø 70 x ca. 15 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/2 Privatbesitz; 2/2 Privatbesitz; 02pa Privatbesitz Zürich, pa Firmenbesitz, Tokyo (1990)

Ausst.: 1965 Roma, 1965 New York, 1965 Humlebaek, 1984 Firenze, 1987 Malcesine, 1994 Japan

Lit.: Firenze 1984, Abb. S. 87; Hunter 1982, Abb. S. 89; Hunter 1995, Abb. S. 65; Japan 1993, Abb. S. 46; La Chaux-de-Fonds 1969, Abb. o. S. (nicht in Ausstellung); Malcesine 1987, Abb. Tafel 10; New York 1965, Abb o. S.; Varese 1998, S. 24, 2 x Abb. S. 22; Pomodoro 2007, S. 507 + Abb.

Archivnr.: 224 [356]



64 SC 8

Disco n° 2, 1964

Bronze; Ø 85 cm, Sockel: 21 x 70 x 5 cm

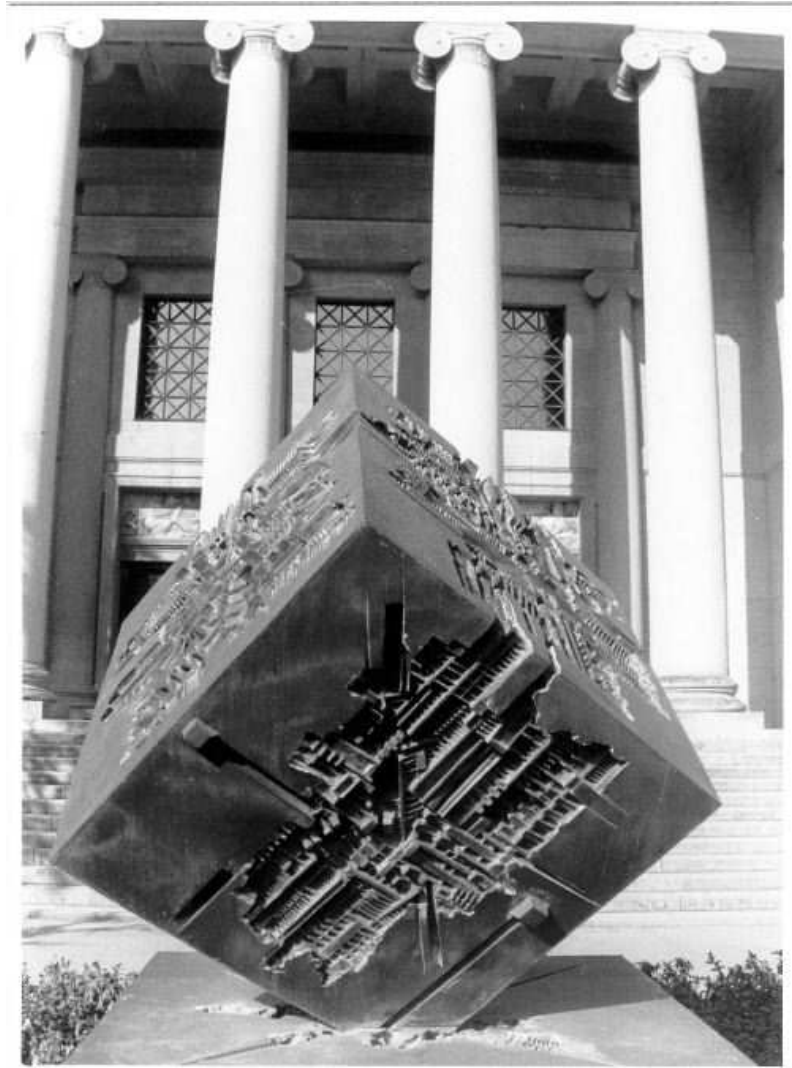
Guss: Battaglia, Milano: 1/2 Musée des Beaux-Arts, La Chaux-de-Fonds (Inv.-nr. 696), unsigned; 2/2 St. Louis University, St. Louis (MO) USA; 02pa Privatbesitz Roma

Ausst.: 1965 La Chaux-de-Fonds, 1965 Middelheim, 1966 Genova, 1967 Firenze, 1974 Milano

Lit.: Cassina 8.4.65, S.5, 71, Abb.; Firenze 1967, Abb. o. S.; Kuenzi 17.5.65, S. 11, Abb.; Milano 1974, Abb. S. 48; Pomodoro 2007, S. 508 + Abb.

Archivnr.: 225 [357]





64-67 SC 1

Cubo, 1964-67

Bronze; 120 x 120 x 120 cm, Sockel: 170 x 170 cm

1/2 Stanford University, Stanford (CA) USA, Schenkung durch Carl Djerassi, Palo Alto; 2/2 Civic Center, Phoenix (AZ) USA; 02 Privatbesitz Bruxelles, sign., num. & dat.

Erklärende Zusatzbezeichnung in den sechziger Jahren: *posato su spigolo*

Ausst.: 1969 Rotterdam, 1968 Stockholm, 1969 Köln, 1969 Bruxelles, 1970-71 Berkeley, 1974 Milano

Lit.: Amoroso 4-1987, Abb. S. 24; Berkeley 1970, Abb. Tafel J; Colpo 1988, S. 18, 20, 72; Columbus 1983, Abb. S. 62; Dizionario 1972, Abb. S. 322; Firenze 1984, S. 36; Hag-berg 8-70, S. 100f, 123, Abb. 101; Hunter 1982, Abb. S. 70, 71; Hunter 1995, S. 80, Abb. S. 82; Johansson 9.4.68, + Abb.; Larisch 16.7.69, +Abb.; Libro 1974, Abb. S. 148, 149, 192; Milano 1974, Abb. Nr. 47; Mussa 2-3 84, Abb. S. 53; Pandolfi 4-5 84, Abb. S. 75; Pomodoro 2007, S. 58, 59, 499, Abb. S. 60, 499; Rotterdam 1969, Abb. S. 14, Nr. 21

Archivnr.: 237 [334]

65 SC 1

Doppio radar, 1965

Bronze, Ø 50 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/2 Privatbesitz Chicago (IL) USA; 2/2 Privatbesitz, 02pa Verbleib unbekannt

Ausst.: 1965 New York, 1965 Roma (?), 1966 Bukarest, 1966 Genova, 1972 München

Lit.: Bukarest 1966, Abb. o. S.; Caracas 1978, Abb. S. 15 (o. S); München 1972, Abb. o. S.; Pomodoro 2007, S. 512 + Abb.; Rotzler 2-66, Abb. 94

Archivnr.: 240 [366]



65 SC 2

Disco bozzetto, 1965

Bronze, Ø 60 cm

Guss: G.I.B.I.Esse, Verona: 1/2 Privatbesitz; 2/2 Galerieverkauf Zürich; 02pa Galleria d'arte moderna di Ca' Pesaro, Venezia

Lit.: Grohmann 1966, Tfl. Nr. 60; Pomodoro 2007, S. 509, Abb. S. 508

Archivnr.: 241 [362]



65 SC 3

Sfera, 1965

Vergoldete Bronze, Ø 35 cm

1/1 Galerieverkauf Los Angeles (CA) USA; 01pa
Galerieverkauf Zürich

Lit.: Pomodoro 2007, S. 512 + Abb.

Zusatzbezeichnung: *bozzetto*

Archivnr.: 217 [367]



65 SC 4

Sfera n° 5, 1965

Bronze, Ø 80 cm

Guss: GI. BLESSE, Verona: 1/2 Privatbesitz; 2/2
Privatbesitz Vicenza, 1995 aus Privatbesitz
Melbourne, sign., num. & dat., 1996 in Werk-
statt gereinigt und mit neuem Sockel versehen
(60 x 60 cm); 02pa Privatbesitz Washington
(DC) USA; pa (Guss Battaglia, Milano) Fonda-
zione Arnaldo Pomodoro

Es existiert ein von den Abgüssen leicht variierender
Gipsabguss ohne Werkstatus.

Ausst.: 1965 Roma, 1965 New York, 1965-66 Essen,
1966 Arnhem, 1997 København, 2002 Valencia

Lit.: Arnhem 1966, Abb. S. 92; Dissatisfied 12-65,
Abb. S. 47; Hammacher 1969, Abb. S. 249;
New York 1965, Abb o. S.; Pomodoro 2007, S.
513,+ Abb; Scritti 2000, Abb. S. 324; Valencia
2002, Abb. S. 26



Archivnr.: 243 [368]

65 SC 5

Sfera n° 7, 1965

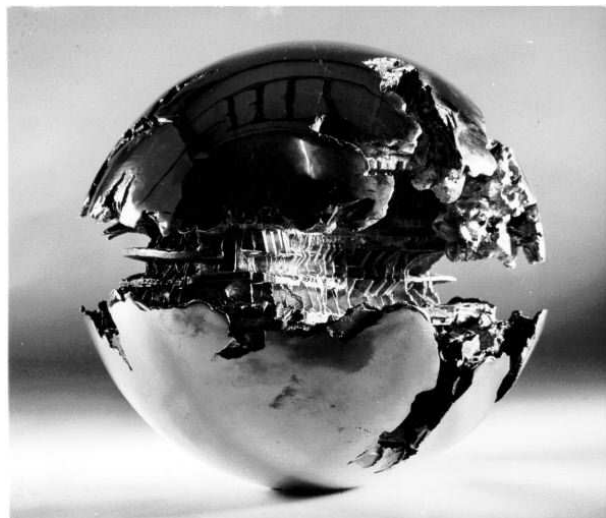
Bronze, Ø 40 cm

Guss: GL.BI.ESSE, Verona: 1/2 Privatbesitz New York (NY) USA, 2/2 Privatbesitz, 02pa Privatbesitz St. Louis (MO) USA

Ausst.: 1965 Roma (?), 1965 New York

Lit.: New York 1965, Abb o. S.; Pomodoro 2007, S. 514 + Abb.

Archivnr.: 244 [370]



65 SC 6

Sfera n° 8, 1965

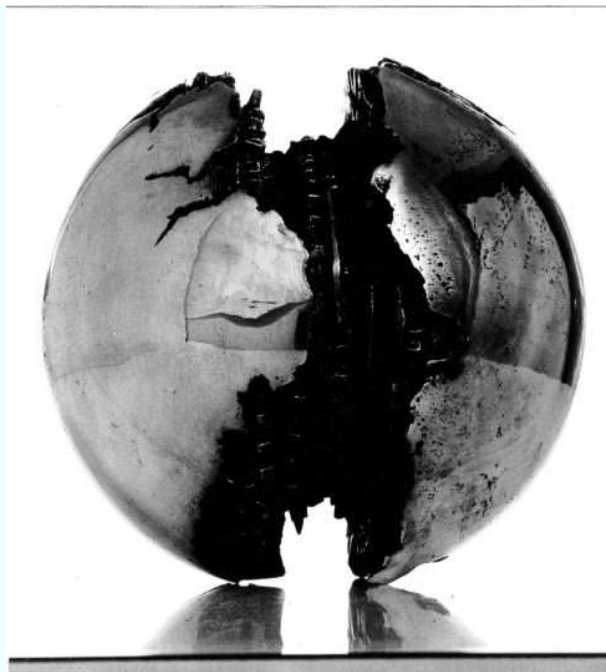
Bronze, Ø 20 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/2 Privatbesitz New York (NY) USA, 2/2 Privatbesitz Dallas (TX) USA, 02 Privatbesitz Los Angeles (CA) USA

Ausst.: 1965 Roma (?), 1965 New York

Lit.: Libro 1974, Abb. S. 16; Pomodoro 2007, S. 513, Abb. S. 512; Rotzler 2-66, Abb. S. 93; Scritti 2000, Abb. S. 37; Sphere 1997, Abb. S. 75

Archivnr.: 245 [369]



65 SC 7

Grande disco, 1965

Bronze, Ø 225 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/2 Privatbesitz Byram, (CT) USA, 2/2 Stadt Nürnberg, Aufstellung z. Zt. vor der Norishalle; 02 Privatbesitz Bruxelles

Ausst.: 1965 Roma (?), 1965 New York, 1966 Edinburgh, 1968 Milano, 1969 Rotterdam, 1969 Köln, 1969 Tokyo, 1969 Bruxelles, 1970 Verona, 1971 Palermo, 1971 Nürnberg, 1971 Paris, 1976 Paris, 1978 Bruxelles, 1979 Malou
Lit.: Bruxelles 1969, 2 x Abb. o. S.; Colpo 1988, S. 18, 72; Columbus 1983, Abb. S. 62; Edinburgh 1966, Abb. Tafel 17; Hunter 1982, Abb. S. 68; Hunter 1995, Abb. S. 67; Libro 1974, Abb. S. 14, 15; Malou 1979, S. 178; New York 1965, 2 x Abb o. S.; Nürnberg 1971, Abb. o. S.; Paris 1971, Abb. Tafel 169; Pomodoro 66, Abb. S. 8; Pomodoro 2007, S. 511 + Abb.; Rotzler 2-66, Abb.S. 88, 90;



(Lit.:) Du Bois 3-79, Abb. S. 527; Tokyo 1969, Abb. S. 62

Archivnr.: 247 [363]

65-66 SC 1

La Colonna del viaggiatore 1965/66 (1), 1965-66

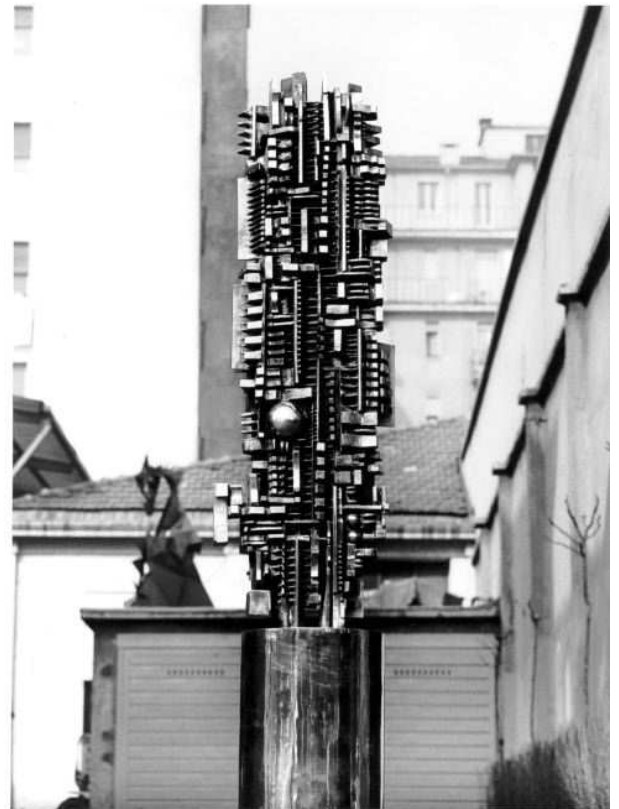
Bronze; 158 x 38-49 cm, Sockel: 57 x Ø 39 cm
Einzelstück

Ursprünglich Firmenbesitz Roma (= Auftraggeber);
heutiger Verbleib unbekannt
Auf Sockel sign. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 516 + Abb.

Zu dieser *Colonna del viaggiatore* existiert ein
Bozzetto: 65-66 SC 1

Archivnr.: 249 [372]





65-66 SC 2

La Colonna del viaggiatore 1965/66 (2); 1965-66

Bronze, 360 x Ø 50 cm

Guss: De Andreis, Quinto Stampi: 1/2 Privatbesitz Bruxelles, verändertes Exemplar: die oberen 30 cm wurden nach hinten abgeschrägt; 2/2 National Gallery of Victoria, Melbourne; auf Sockel sign. & num.; 02 Nelson Aldrich Rockefeller Nachfahren; pa Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano

Titel bis März 1996: *Una colonna del viaggiatore*

Ausst.: 1968 Pittsburgh, 1968 Milano, 1968 New York III, 1969 Bruxelles (?), 1969 Rotterdam, 1969 New York, 1984 Gubbio, 1986 Darmstadt, 1987 Malcesine, 1989 Novara, 1993 Firenze, 1995 Rimini, 1998 Ancona I, 2002 Paris

Lit.: Abbiati 14.12.67, S. 42-45, Abb. S. 44; Ancona I 1998, S. 15, Abb. S. 51; Ascoli Piceno 1986, Abb. S.133 (o. S.); Ballo 1984, Abb. S. 93; Bråhammar 1979, Abb. S. 364; Bruxelles 1969, 2 Abb. o. S.; Colpo 1988, Abb. S. 19; Darmstadt 1986, Abb. S. 437; Del Renzio 6-68, Abb. S. 98; Firenze 1984, Abb. S. 2 x 98, 2 x 99; Gubbio 1984, S. 59, Abb. S. 58; Libro 1974, Abb. S. 28, 29, S. 180; Malcesine 1987, Abb. Tafel 13, 14; Milano 1990, Abb. S. 111; New York 68 III, Abb. o. S.; Pancera 6-69, Abb. 90; Paris 2002, Abb. S. 56, 57; Pomodoro 2007, S. 288, 368, 515, Abb. S. 118, 515; Rotterdam 1969, Abb. S. 11; Rimini 1995, Abb. 33; Sanesi 1-2 88, Abb. S. 72; Scritti 2000, Abb. S. 324; Traguardi 1972, S. 406, + Abb.; Time 3.11.67, + Abb.; Yong-woo 7-8 89, S. 116-119, Abb. S. 119

Mit diesem Werk gewann Pomodoro 1967 den Preis des Carnegie Institute, Pittsburgh (PA) USA.

Archivnr.: 258 [371]



65-68 SC 1

Grande disco, 1965-68

Bronze, Ø 360 x 60 cm

1/2 The Donald M. Kendall Sculpture Garden at PepsiCo, Purchase (NY) USA; 2/2 Nathan Cummings, vor dem Cummings Life Science Center, Chicago (IL) USA; 02pa Städtische Kunstsammlung Darmstadt, Inv.-Nr. PL 10, aufgestellt vor dem Neuen Staatstheater, eingeweiht am 16.10.1974 als Denkmal für Georg Büchner; Einbindung in eine Gartenanlage (Architekt: Rolf Prange), auf beweglicher Achse montiert

Ausst.: 1969 Bruxelles, 1970-71 Berkeley, 1971 Paris, 1971 Pesaro, 1972 Darmstadt, 1972 Venezia

Lit.: Ballo 1984, Abb. S. 100; Berkeley 1970, Abb. Tafel Q; Bucarelli 1967, Abb. S.208; Colpo 1988, S. 20, 56, 74, Abb. S. 79; Darmstadt 1972, 1971, Abb. Nr. 4 x 5; Darmstadt 1981-82, S. XXXII, S. 293, Abb. S. 293; Dizionario 1972, S. 321, + Abb.; Dotzert 1994, S. 178, 345, Abb. S. 179; GM 14.12.67, 14.12.1967; Firenze 1984, S. 41; Hunter 1982, Abb. S. 4 x 68, 69, 92 (Abb. seitenverkehrt), 102; Hunter 1995, Abb. S. 163, 166/167; Malou 1979, Abb. 1 x 178, 2 x 179; New York 1974, Abb. S. 27; Paris 1971, Abb. Tafel 169; Pesaro 1971, Abb. S. 15, Nr 3, 5, 7 (Einlage); Pomodoro 2007, S. 65, 66, 288, 368, 369, S. 510f, Abb. S. 293, 295, 511; Riedy 1981, S. 272, + Abb.; Scritti 2000, Abb. S. 34; Stein 1980, S. 8f, Abb. S. 24/25, 27 (o. S.)

Der ursprüngliche Entwurf sollte als Türgitter für das Studio Rosenthal, 5th Ave, New York, dienen. Dieses Projekt konnte aus technischen Gründen nicht ausgeführt werden (vgl. Studien zur diesem Werk: vgl. 67 PS 4, 68 PS 1).

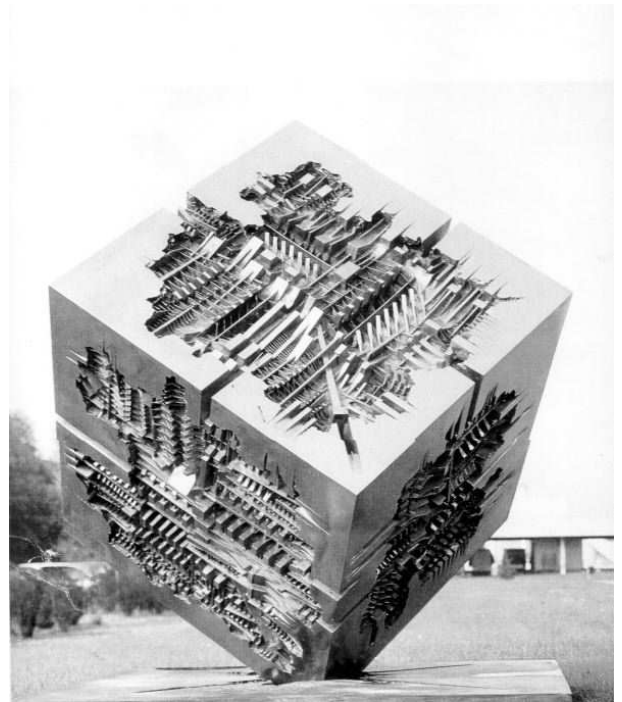
Archivnr.: 248 [364]

65-75 SC 1

Cubo IV, 1965-1975

Bronze; 130 x 130 x 130 cm (Sockel 190 x 190 cm)
1/2 Stadt Djidda, Saudiarabien, 2/2 Firmenbesitz Venezuela, 02pa Pietro Barilla, Parma; 1992 in Werkstatt des Künstlers restauriert

Ausst.: 1976 Paris, 1977 Cento, 1978 Atlanta, 1978 Caracas, 1979 Miami, 1979 Lucca, 1979 Roma, 1980 Alexandria, 1984 Firenze, 1993 Parma
Lit.: Argan o. J., Abb. Nr. 6; Atlanta 1978, Abb. o. S. (S. 12); Bråhammar 1979, Abb. S. 365; Caracas 1978, Abb. S. 19 (o. S); Columbus 1983, Abb. S. 64; De Micheli 1981, Abb. S. 235; Firenze 1984, Abb. S. 2 x 110, 111; Forte Belvedere 1986, Abb. S. 62; Hunter 1982, Abb. S. 72, 73; Hunter 1995, Abb. S. 100; Lucca 1979, Abb. o. S. (S. 5); Lucie-Smith 1976, Abb. S. 361; Parma 1993, S. 358, Abb. S. 253, 359; Pomodoro 2007, S. 517, Abb. S. 119, 517



Archivnr.: 373 [377]

66 SC 1 a

Foglio n. 1/A, 1966

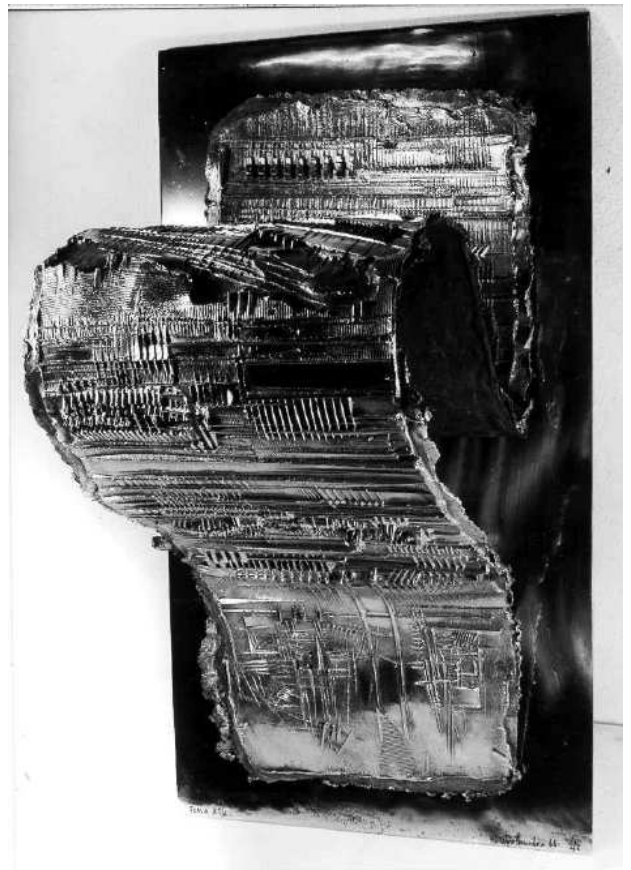
Bronze; 78,5 x 44,5 x 42 cm (nur Band: 70 x 38 x 33)
Guss: Battaglia, Milano: 1/2 im Besitz des Künstlers; 2/2 Privatbesitz Roma seit 1998, ursprünglich Firmenbesitz Chester Town, 1982 Roland Gibson Collection, Potsdam (NY) USA, sign., num., dat. & betitelt.; 02 pa Privatbesitz

Ausst.: 1966 Genova, 1968 Stockholm, 1972 München (?)

Lit.: Genova 1965, Abb. o. S., Pomodoro 2007 S. 528 + Abb.; Potsdam 1982, Abb. S. 68; Scritti 2000, Abb. S. 157

Dieser *Foglio* entstand unter Verwendung desselben Reliefband wie *Foglio n. 1/B*, nur die Wölbung unterscheidet die beiden Werke.

Archivnr.: 253 [406]



66 SC 1 b

Foglio Nr. 1/B, 1966

Bronze, 79 x 44,5 x 31 (nur Band: 65 x 28 x 28 cm)
Bisher ein Exemplar: 1/2 Privatbesitz Desio, ursprünglich: Galerieverkauf Stockholm, sign., num.,
dat. & betitelt.

Ausst.: 1966 Genova, 1968 Stockholm, 1972 München
(?)

Lit.: Libro 1974, Abb. S. 97; Pomodoro 2007, S. 528 +
Abb.

Dieser *Foglio* entstand unter Verwendung desselben
Reliefband wie *Foglio n. 1/A*, nur die Wölbung
unterscheidet die beiden Werke.

Archivnr.: 253a [407]



66 SC 2 a

Foglio n° 2/A, 1966

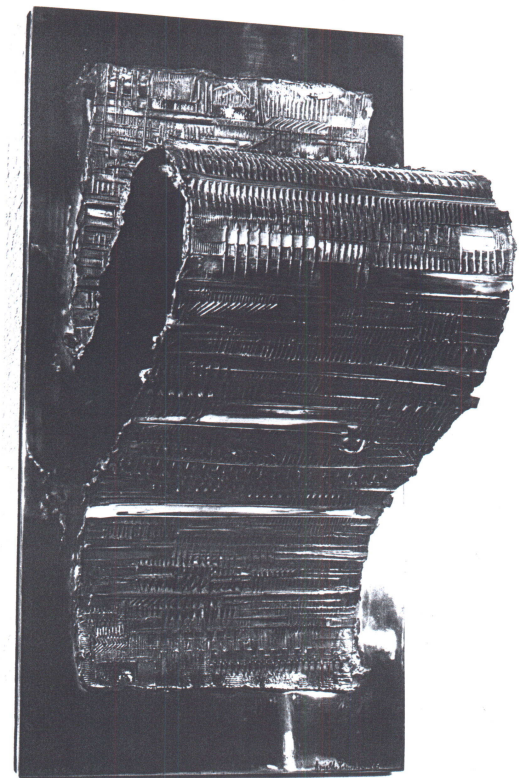
Bronze, 85 x 50 cm (?)
Privatbesitz Milano oder Galerieverkauf Stockholm (s.
66 SC 2 b)

Ausst.: 1968 Stockholm

Im Archiv des Künstlers zusammen mit *Foglio 2/B*,
2/C gespeichert. Die reliefierten Bänder dieser
Fogli sind identisch, lediglich die Wölbungen
unterscheiden sich.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 528 + Abb.

Archivnr.: 254 [408]



66 SC 2 b

Foglio n° 2/B, 1966

Bronze, 85 x 50 cm (?)

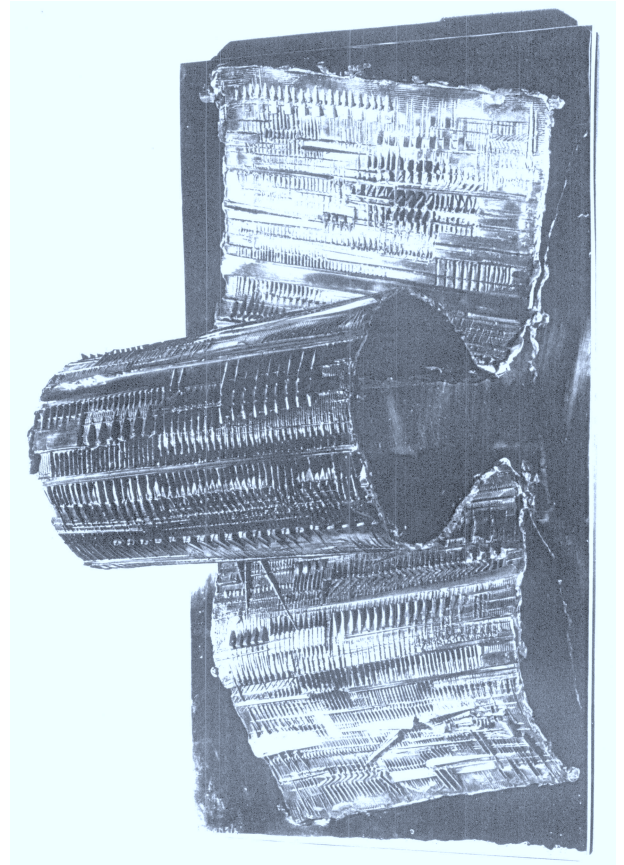
Privatbesitz Milano oder Galerieverkauf Stockholm (s. 66 SC 2 a)

Ausst.: 1968 Stockholm, 1971 Roma

Lit.: Pomodoro 2007, S. 529, Abb. 528; Roma 1971, Abb. o. S.

Im Archiv des Künstlers zusammen mit *Foglio 2/A*, *2/C* gespeichert. Die reliefierten Bänder dieser *Fogli* sind identisch, lediglich die Wölbungen unterscheiden sich.

Archivnr.: 254 [408]



66 SC 2 c

Foglio n° 2/C, 1966

Bronze, 85 x 50 cm (?)

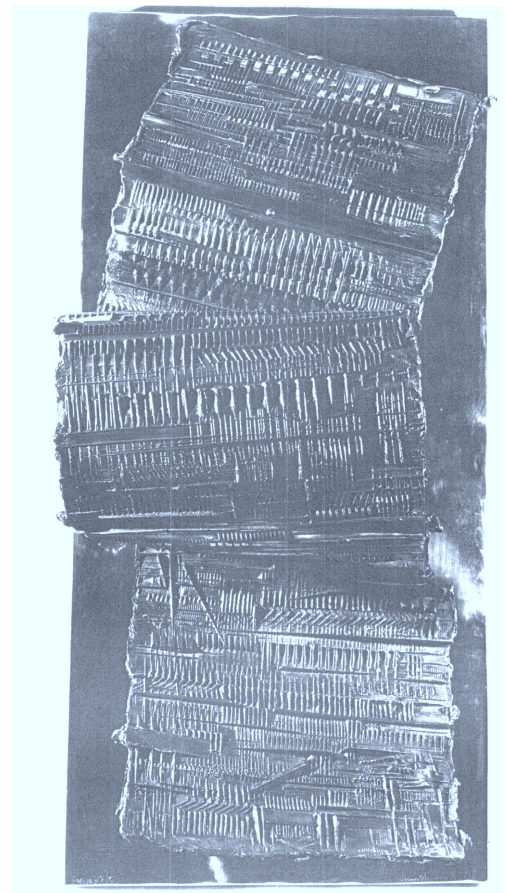
Privatbesitz Veduggio (MI)

Ausst.: 1968 Stockholm, 1984 Firenze

Lit.: Firenze 1984, Abb. S. 69; Pomodoro 2007, S. 529, Abb. 528

Im Archiv des Künstlers zusammen mit *Foglio 2/A*, *2/B* gespeichert. Die reliefierten Bänder dieser *Fogli* sind identisch, lediglich die Wölbungen unterscheiden sich.

Archivnr.: 254 [410]



66 SC 3

Mappamondo, 1966

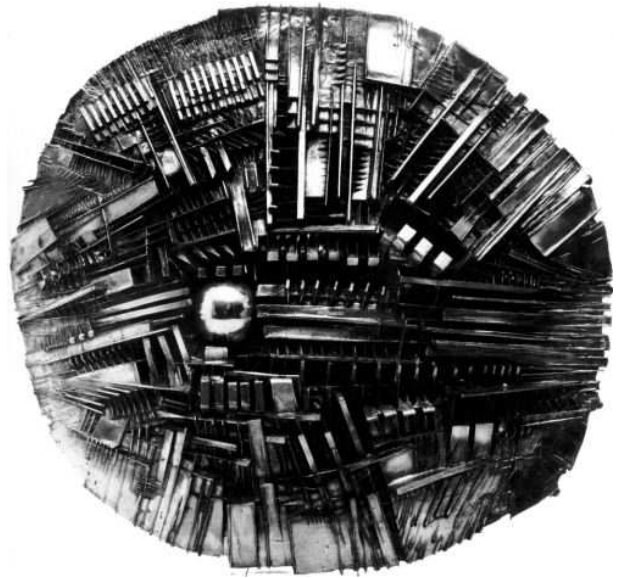
Bronze, Ø 90 x 15 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/2 Privatbesitz Milano; 2/2 Privatbesitz Roma, aus Privatbesitz Milano; 02pa Privatbesitz; pa Galerieverkauf Montecarlo, Apr. 2001 sign., num. & dat.

Ausst.: 2001 Montecarlo

Lit.: Pomodoro 2007, S. 526 + Abb.

Archivnr.: 256 [398]



66 SC 4

Disco III , 1966

Bronze, Ø 105 cm

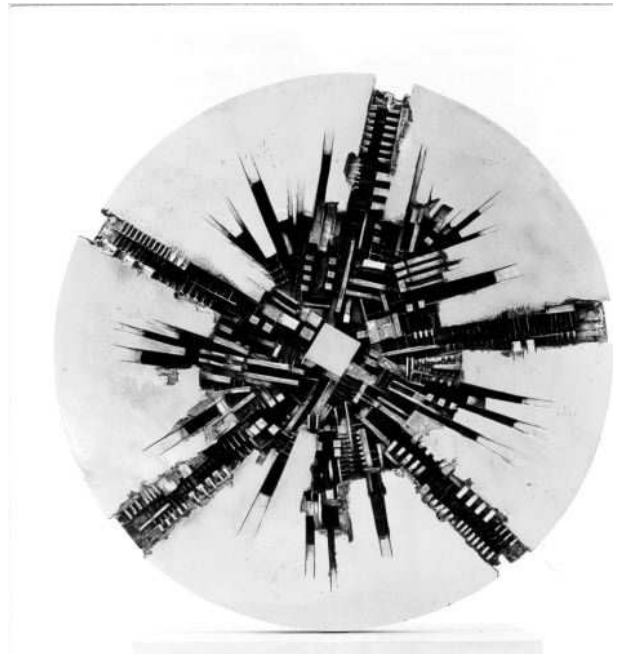
Guss: Battaglia, Milano: 1/2 Verbleib unbekannt, 2/2 Privatbesitz, 02pa Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 526 + Abb.

Zusatzbezeichnung: *bozzetto*

Dieser Bozzetto ist eine Studie für den *Grande disco* (65-68 SC 1).

Archivnr.: 270 [399]



66 SC 5

Rotante primo sezionale A, 1966

Bronze, Ø 20 cm

1/2 Privatbesitz Illinois, USA; 2/2 Privatbesitz Cleveland (OH) USA; 02pa Galerieverkauf Zürich

Lit.: Libro 1974, Abb. S. 32; Pomodoro 2007, S. 524 + Abb.

Archivnr.: 262 [395]



66 SC 6

Rotante primo sezionale, 1966

Bronze, Ø 80 cm

1/2 Privatbesitz Scarsdale USA; 2/2 Privatbesitz Boston (MA) USA; 02 Privatbesitz Boston

Ausst.: 1968 London

Lit.: Argan 1970, Abb. CLXVI; Berkeley 1970, Abb. I, Libro 1974, Abb. S. 33; Köln 1969, Abb.: Titel; London 1968, Abb. o. S.; Hunter 1982, Abb. S. 80; Hunter 1995, Abb. S. 86; Hunter-Jacobus 1987, S. 296-297, Abb. S. 296, frz. Ausgabe: S. 273f, Abb. S. 275; Pomodoro 2007, S. 524 + Abb.; Russoli 1967, S. 17, 32, Abb. S. 27

Archivnr.: 263 [396]



66 SC 7

Rotante primo B, 1966

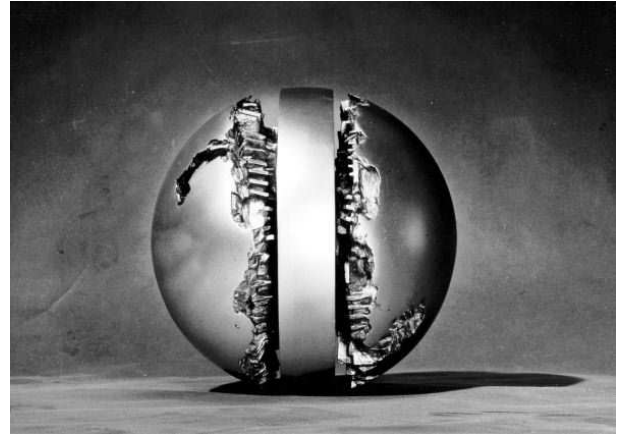
Bronze, Ø 30 cm

1/2 Galerieverkauf Stockholm; 2/2 Privatbesitz Milano; 02pa Privatbesitz St. Louis (MO) USA

Ausst.: 1968 Stockholm

Lit.: Pomodoro 2007, S. 524 + Abb.

Archivnr.: 268 [394]



66 SC 8

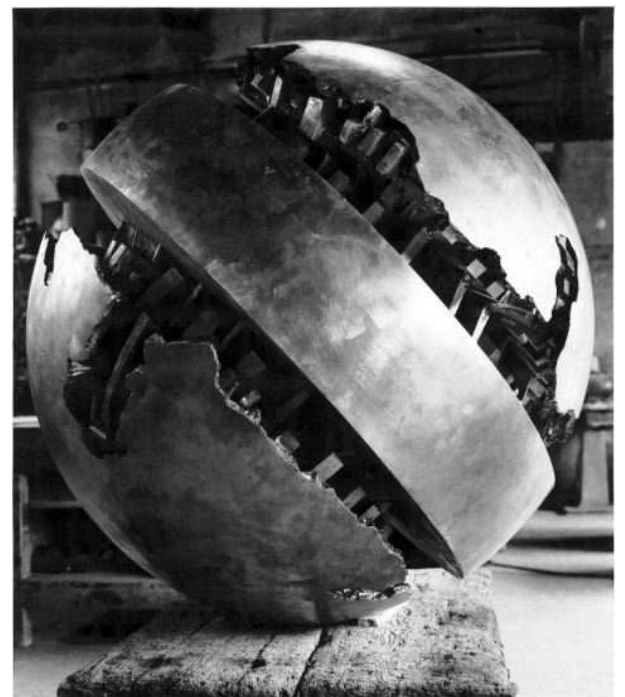
Rotante primo sezionale, 1966

Ø 120 cm

3 Ex. Bronze: 1/2 The Art Museum, Princeton University (The John B. Putnam, Jr., Memorial Collection, seit 1969 auf Platz in der Nähe der Lourie-Love Hall aufgestellt), Princeton (NJ) USA, nicht sign.; 2/2 Verbleib unbekannt (vorher: Privatbesitz Bruxelles); 02pa Privatbesitz
1 Ex.: weißer Polyester (ohne Werkstatus) im Besitz des Künstlers

Ausst.: 1968 London, 1968 Milano, 1969 Rotterdam, 1968 New York, 1969 Köln, 1969 Bruxelles, 1970-71 Berkeley, 1974 Milano, 1984 Sommacampagna, 1999 Gaiole in Chianti

Lit.: Argan o. J.; (Abb. 12/13); Kelleher 1982, S. 96, 99, Abb. S. 97, 98; Köln 1968, Abb. Titel (Faltblatt); New York 1968, o. S., + Abb.; Pomodoro 2007, S. 525 + Abb.; Rotterdam 1969, Abb. S. 6, 21 Nr. 36



Archivnr.: 264 [397]

66 SC 9

Rotante minore, 1966

Bronze, Ø 60 cm

3 Ex.: 2 Ex. Privatbesitz, 1 Ex. Verbleib unbekannt

Ausst.: 1968 London, 1969 Zürich, 1970 Verona, 1971
Palermo, 1971 Pesaro, 1975 Intra

Lit.: Pomodoro 2007, S. 523 + Abb.

Das Gipsmodell entwickelte Pomodoro während seines
Aufenthaltes in Stanford University, Palo Alto
(CA) USA.

Archivnr.: 265 [391]



66 SC 10

Rotante minore, 1966

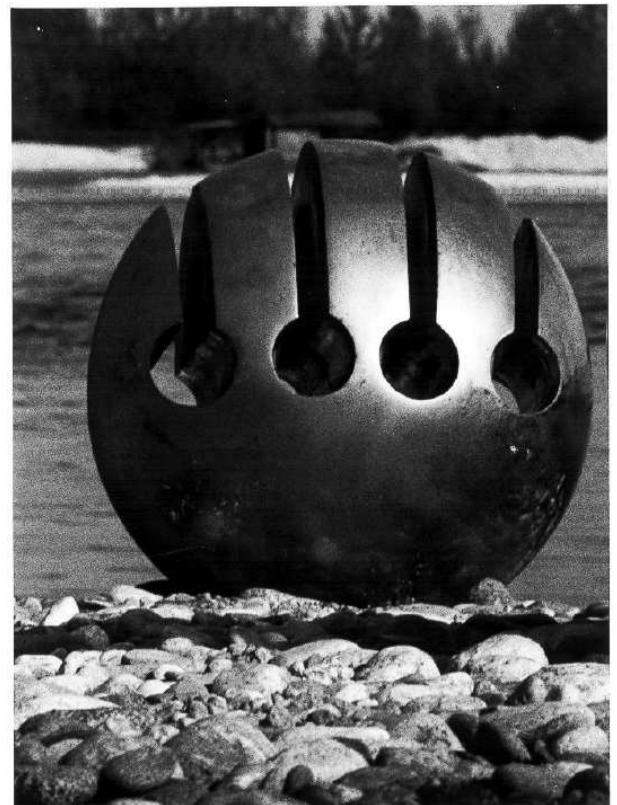
Bronze, Ø 30 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/2 im Besitz des Künstlers;
sign. auf Plexiglassockel, Rückerwerbung 1993
über Kunsthandel; 2/2, 02pa: 1 Ex. Verbleib
unbekannt, 1 Ex. Privatbesitz Milano²³

Ausst.: 1968 London, 1969 Rotterdam, 1969 Köln,
1970-71 Berkeley, 1973 Genova, 1973
Budapest, 1974 Tokyo, 1977 Cento

Lit.: Argan o. J., Abb. 12/13; Libro 1974, Abb. S. 152;
London 1968, Abb. o. S.; Pomodoro 2007, S.
523 + Abb.; Rotterdam 1969, Abb. S. 6; Tokyo
1974, Abb. o. S.; Tornabuoni S. 146-149, Abb.
149

Archivnr.: 266 [392]



²³ Die Nummerierung ist unklar, da der ursprüngliche Plexiglassockel verlorengegangen ist.

66 SC 11

Rotante dal foro centrale, 1966

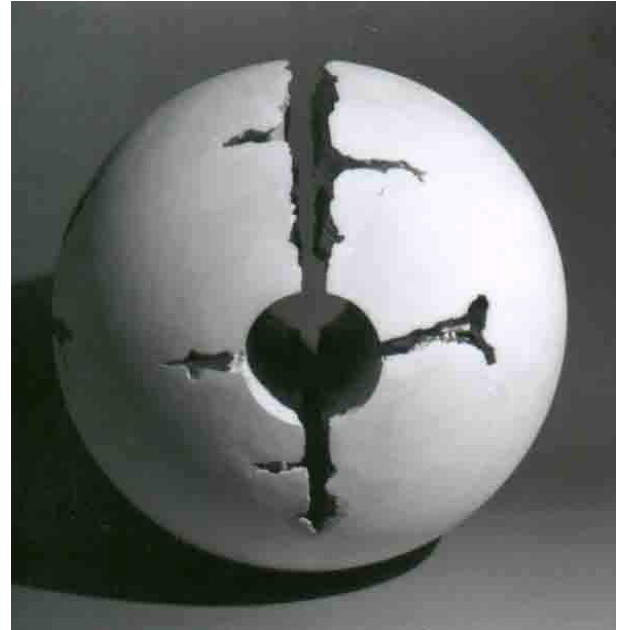
Bronze, Ø 60 cm

1/2 Verbleib unbekannt; 2/2 Art Institute of Chicago, Chicago (IL) USA; 02 Privatbesitz Roma, 2001 gereinigt und beweglich auf Bronzesockel montiert, sign., num. & dat.; pa im Besitz des Künstlers

1 Ex.: Poyester ohne Werkstatus

Ausst.: 1968 London, 1969 Rotterdam, 1969 Köln, 1970-71 Berkeley, 1971 Palermo (?), 1978 Alghero, 1984 Firenze, 2002 Valencia

Lit.: Alghero 1978, Abb. o. S.; Argan o. J., Abb. 12/13; Columbus 1983, Abb. S. 63; Firenze 1984, Abb. S. 31, 100, 2 x 101; Hunter 1982, Abb. S. 78/79; Hunter 1995, Abb. S. 90; Libro 1974, Abb. S. 18, 19; London 1968, Abb. o. S.; Palma Campania 1982, Abb. 49; Pomodoro 2007, S. 522f + Abb.; Rotterdam 1969, Abb. S. 5 (Detail), 7, 22 Nr. 37;



(Lit.:) Sphere 1997, Abb. S. 86, 87; Valencia 2002, S. 25, 27

Archivnr.: 267 [390]

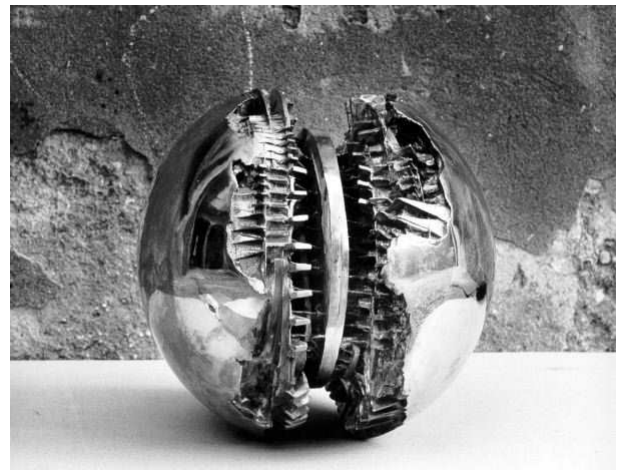
66 SC 12

Sfera con cintura, 1966

Bronze, Ø 30 cm

1/2 Privatbesitz New York (NY) USA; 2/2 Privatbesitz Rhode Island, USA; 02pa Galerieverkauf Zürich, März 2002 Privatbesitz Torino, auf Bronzesockel montiert, sign., num. & dat.

Lit.: Libro 1974, Abb. S. 16, Tafel Nr. 11; Pomodoro 5-67, S. 1-2, Abb. S. 1; Pomodoro 2007, S. 523 + Abb.



Archivnr.: 260 [393]

66 SC 13

Sfera con perforazione, 1966

Bronze, Ø 60 cm

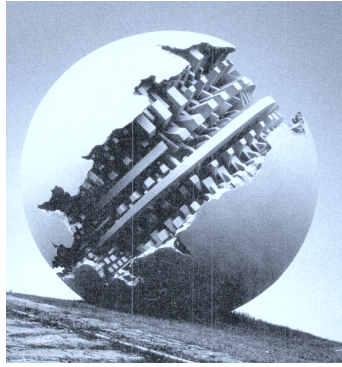
1/2 Verbleib unbekannt; 2/2, Galerieverkauf Milano, beweglich auf Bronzesockel montiert, sign., num. & dat. (Guss 1997/98: Battaglia, Milano); 02pa Galerieverkauf Zürich; cp seit 1997/98 im Besitz des Künstlers, heute: Fondazione Arnaldo Pomodoro, (Provenienz: 1969 Soci   des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, dann Privatbesitz Bruxelles), 1998 restauriert und beweglich auf Bronzesockel montiert, sign., num. & dat.

Ausst.: 1968 London, 1969 Köln, 1969 Rotterdam, 1969 Zürich, 1969 Bruxelles, 1970-71 Berkeley, 1998 Palermo, 1998 Varese

Lit.: Hunter 1982, Abb. S. 76; Pomodoro 2007, S. 522, Abb. S. 121, 522; Rotterdam 1969, Abb. S. 20 Nr. 34; Scritti 2000, Abb. S. 328; Sphere 1997, Abb. 76/77, 79; Varese 1998, S. 132, Abb. S. 70, 71; Zelansky 1995, S. 81, Abb. S. 80



Archivnr.: 269 [389]



66-67 SC 1

Grande sfera, 1966-67

Bronze, Ø 350 cm

Guss: De Andreis, Quinto Stampi: 1/2 Außenministerium, Roma, Piazzale della Farnesina; als Denkmal für die „ehrentvoll im Ausland schaffenden Italiener“, eingeweiht: 4. Mai 1968; 1998 gründlich restauriert, Kalotten und Teile des Reliefs ausgetauscht; dieses Exemplar wurde für den Italienischen Pavillon auf der Weltausstellung 1967 in Montreal hergestellt worden, für die Aufstellung vor der Farnesina wurde Öffnung in die Diagonale gekippt. 2/2 Nathan Cumming's Plaza, Mt. Sinai Hospital, New York (NY) USA, aufgestellt am 25.11.1974; 02pa für Privatbesitz Teheran vorgesehen, seit den Unruhen 1978 im Iran verschollen; p.a. Stadt Pesaro, bis 1997 als Polyesterabguss, der 1971 der Stadt geschenkt wurde, dann in Bronze ausgeführt (30.5.1998 eingeweiht), auf beweglicher Achse montiert
3 Polyesterabgüsse mit Werkstatus: 1 Ex. im Besitz des Künstlers: Jahreswechsel 2001/02 in Rozzano zerstört. 1 Ex.: University of Berkeley, Berkeley (CA) USA; 1 Ex.: Privatbesitz Veduggio (MI)

Ausst.: 1967 Montreal, 1970-71 Berkeley, 1971 Pesaro, 1972 Darmstadt, 1974 Milano, 1984 Firenze (Polyester)

Lit.: Agrati 2002, Abb. S. 59; Amoroso 4-1987, S. 22, + Abb.; L'architettura 3-67, S. 147ff; Argan o. J., Abb. Nr 5 (rechts hinten), Titel; Arte contemporanea 1971, S. 475f, Abb. S. 476; Ballo 1984, Abb. S. 96, 97; Berkeley 1970, Abb. Tafel L; Bråhammar 1979, Abb. S. 370/372 (rechts); Caracas 1978, Abb. S. 21, 22; Columbus 1983, Abb. S. 38; De Micheli 1981, Abb. S. 234; Dizionario 1972, Abb. S. 322; Farnesina 2001, Abb. S. 99; Hunter 1982, S. 58, 166, Abb. S. 91, 98/99, 166, S. 9 x 167, 168, 169, 170/71; Hunter 1995, S. 111, 114, Abb. S. 84/85, 88/89, 130/131; Libro 1974, Abb. S. 150, 151, 206, 207; Liverpool 1971, S. 70; Milano 1972, Abb. S. 132, 241; Milano 1974, o. S., 2 x Abb. Nr. 56; Montreal 1967, Abb. S. 22; New York 1968, Abb. o. S.; Palma de Mallorca 1999, Abb. Titel, 38, 39; Pancera 6-69, S. 92, 94, Abb. S. 88; Paris 2002, S. 11, 41, Abb. S. 94/95; Pesaro 1971, Abb. S. 10, 15, Nr 9, 10 (Einlage); Pomodoro 11.2.73, S. 57; Pomodoro 1992, S. 59, 67, 90f, 92, 93f, Zeichnung S. 105; Pomodoro 2007, S. 12, 13, 65, 66, 287f, 293, 368, 369, 532f, Abb. S. 14, 124, 2 x 125, 126/127, 533; San Quirico d'Orcia 1985, Abb. S. 108; Sarenco 11-87, S. 8, Abb. S. 10; Scritti 2000, S. 23, 242f, Abb. S. 244; Selz 1981, S. 480, + Abb.; Sphere 1997, Abb. 70-71; Terni 1995, S. 20; Tomassoni 1971, Abb. Nr. 60; Varese 1998, S. 28, Abb. S. 11, 53; Zevi 26.5.68, + Abb.

Archivnr.: 250 [427]

66-90 SC 1

Rotante primo sezionale, 1966-1990

Bronze, Ø 40 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/9, 2/9, 8/9 Privatbesitz
Milano, 3/9 Privatbesitz New York (NY) USA,
seit Herbst 1993, 4/9 Galerieverkauf Brescia
5/9 Privatbesitz Sept. 1995, 6/9 Galerieverkauf
New York (NY) USA, März 1996; 7/9 Galerie-
verkauf Madrid; 9/9 noch herzustellen; 09pa
Privatbesitz Roma; pa Fondazione Arnaldo
Pomodoro

Alle Ex. auf Sockel sign., num. & dat.

Ausst: Japan 1993, 1995 Brescia, 1996 New York,
1997 Finalborgo, 1998 Varese, 1999 Palma de
Mallorca

Lit.: Finalborgo 1997 Abb. S. 53; Japan 1993, Abb. S.
36; Brescia 1995, Abb. S. 23; New York 1996,
Abb. S. 9; Palma de Mallorca 1999, Abb. S.
145; Pomodoro 2007, S. 534f, Abb. 534; Scritti
2000, Abb. S. 329;



(Lit.:) Varese 1998, S. 132f, Abb. S. 29,93
1990 überarbeitet *Rotante* aus dem Jahr 1966

Archivnr.: 654 [431]

66-95 SC 1

Sfera con perforazione, 1966-95

Bronze, Ø 100 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/3 Privatbesitz Atlanta (GA)
USA 1996, durch Galerieverkauf New York
(NY) USA; 2/3 Privatbesitz Milano Juni 96; 3/3
Privatbesitz; Mai 1997 (durch Firmenbesitz Fri-
bourg), Sockel: 85 x 85 x 10 cm; 03pa
Privatbesitz Nov. 1997

Alle Ex. sign., num. & dat.

Es existiert im Besitz des Künstlers ein Polyesterguss
ohne Werkstatus.

Ausst.: 1996 New York, 1996 Carrara, 1999-00 Gaiole
in Chianti

Lit.: Carrara 1996, Abb. 153,154,155; Gaiole 1999-00,
Abb. S. 92; New York 1996, Abb. 6, 7;
Pomodoro 2007, S. 535 + Abb.



Archivnr.: 693 [432]

66-99 SC 1

Sfera con perforazione, 1966-1999

Bronze, Ø 60 cm

(Guss: 1/8, 7/8, 8/8 De Andreis, Quinto Stampi; die anderen Ex.: Battaglia Milano) 1/8 Privatbesitz Milano Jan. 2000; 2/8 Galeriebesitz Milano Apr. 2001; 3/8 Galerieverkauf Milano Mai 2002; 4/8 Privatbesitz Japan (?) Feb. 2002; 5/8, 6/8 Galerieverkauf Milano; 7/8 Galerieverkauf Madrid Juni 2002; 8/8 Privatbesitz Feb. 2000; 08 pa Galerieverkauf Montecarlo Apr. 2001; p.a. Privatbesitz März 2001

Alle Ex. sign., num. & dat.

Aust.: 2001 Montecarlo

Lit.: Montecarlo 2001, Abb. S. 20, 21; Pomodoro 2007, S. 535 + Abb.; Scritti 2000, Abb. S. 87

Archivnr.: 750 [433]



66-01 SC 1

Sfera con perforazione, 1966-2001

Bronze, Ø 80 cm

Guss: Battaglia Milano: 1/8 - 4/8, 6/8 –8/8, 08pa, pa in Herstellung, 5/8 im Besitz des Künstlers, sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 535 + Abb.

Archivnr.: 775 [434]



67 SC 1

Rotante a otto fori, 1967

Bronze, Ø 40 cm

3 Ex.: 1 Ex. 2001 Privatbesitz Niederlande, sign., dat. & betit., 2 Ex.: Verbleib unbekannt

Ausst.: 1968 London, 1969 Rotterdam, 1969 Köln, 1970 Firenze, 1970 Hannover, 1971 Milano, 1972 Darmstadt, 1972 München, 1973 Genova, 1973 Budapest, 1978 Genf

Lit.: Argan o. J., Abb. 12/13; Darmstadt 1972, Abb. o. S.; Firenze 1970, Abb. S. 155; Hannover 1970, Abb. S. 210; Libro 1974, Abb. S. 37; London 1968, Abb. o. S.; Milano 1971, Abb. o. S.; München 1972, Abb. Titel; Pomodoro 2007, S. 538 + Abb.; Rotterdam 1969, Abb. S. 6-7, 23 Nr. 38; Verona 1970, Titel

Archivnr.: 277 [442]



67 SC 2

Rotante a fori e canali, 1967

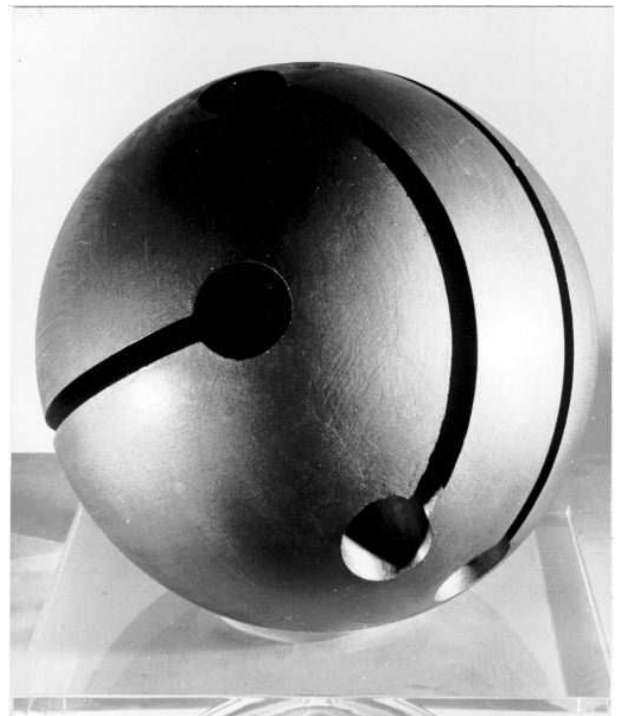
Bronze, Ø 30 cm

1/2 Privatbesitz, 2/2 Verbleib unbekannt, 02pa Privatbesitz

Ausst.: 1968 London, 1969 Zürich, 1969 Köln, 1970-71 Berkeley, 1972 Darmstadt, 1972 München

Lit.: Argan o. J., Abb. o. S.; Darmstadt 1972, Abb. o. S.; Pomodoro 2007, S. 538 + Abb. 443

Archivnr.: 281 [443]



67 SC 3

Rotante massimo II, 1967

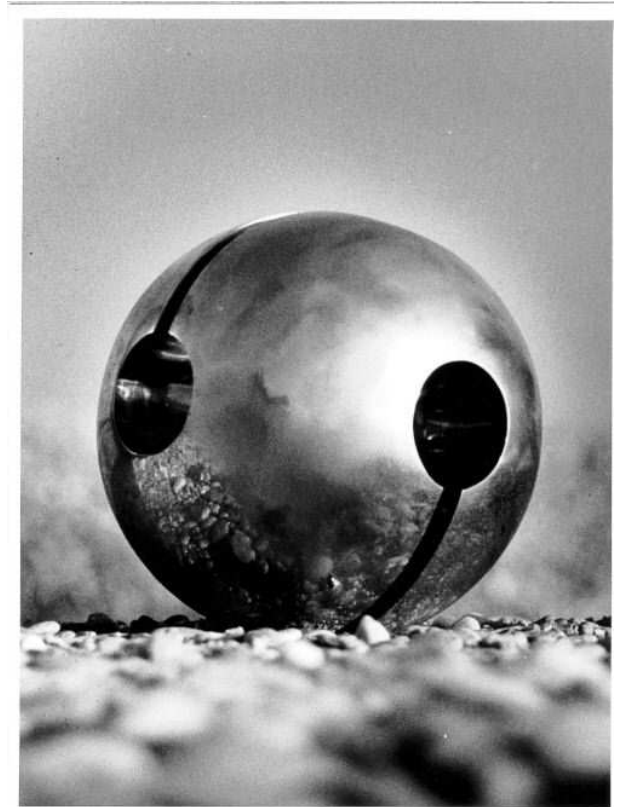
Bronze, Ø 30 cm

1/2 Galerieverkauf Pesaro, 2/2 Firmenbesitz Roma,
02pa Verbleib unbekannt

Ausst.: 1968 London, 1969 Rotterdam, 1969 Köln,
1972 Frankfurt

Lit.: Libro 1974, Abb. 35, 153; Rotterdam 1969 Abb.
S. 7; Darmstadt 1972, Abb. o. S.; Frankfurt
1994, S. 46, Abb. S. 47; Hunter 1982, S. 176,
Abb. S. 177, Abb. 81; Palma Campania 1982
Abb. S. 49, Titel; Pomodoro 2007, S. 539, Abb.
538; Sphere 1997, Abb. S. 85

Archivnr.: 282 [444]



67 SC 4

Rotante con sfera interiore, 1967

Bronze, Ø 40 cm

1/2 Galerieverkauf Stockholm, 2/2 Privatbesitz
Milano, 02pa Galerieverkauf Los Angeles (CA)
USA

Ausst.: 1968 London (oder 67 SC 5)

Lit.: Pomodoro 2007, S. 536 + Abb.

Archivnr.: 278 [436]



67 SC 5

Rotante con sfera interiore B, 1967

Bronze, Ø 40 cm

Guss: De Andreis Quinto Stampi: 1/2 Privatbesitz
Parma 2/2 Privatbesitz, 02pa 1999 Privatbesitz
Rotterdam, zuerst Privatbesitz New York (NY)
USA, dann Galeriebesitz New York (NY)
USA, 1999 gereinigt

Ausst.: 1968 London (oder 67 SC 4)

Lit.: Argan o. J., Abb. Nr. 12/13; Berkeley 1970, Abb.
Tafel O (nicht in Ausst.); Darmstadt 1972, Abb.
o. S.; Hunter 1982, Abb. S. 81; Hunter 1995,
Abb. S. 87; Pomodoro 2007, S. 536 + Abb.

Archivnr.: 279 [435]



67 SC 6

Rotante con sfera interiore, 1967

Bronze, Ø 60 cm

1/2 San Diego Museum of Art, San Diego (CA) USA,
1968 Schenkung Mr. & Mrs. Philip Gildred,
sign., num. & dat., (durch Marlborough-Gerson
Gallery New York) Inv.nr.: 1968.107; 2/2 Pri-
vatbesitz Roma; 02pa Privatbesitz Berkeley

Ausst.: 1967-68 Pittsburgh, 1968 London, 1969
Rotterdam, 1969 Köln, 1969 Zürich, 1970
Verona, 1970-71 Berkeley, 1971 Palermo, 1972
Los Angeles, 1978 New York

Lit.: Hagberg 8-70, S. 100f, 123, Abb. S. 100; Los
Angeles 1972, Abb.; New York 1978, Abb. S.
39; Pomodoro 2007, S. 536 + Abb.; Rotterdam
1969, Abb. S. 7, 20 Nr. 35; Urbino 1987, Abb.
S. 76

Archivnr.: 280 [437]



67 SC 7

Sfera, 1967

Bronze, Ø 80 cm

Guss: De Andreis, Quinto Stampi: 1/2 Verbleib unbekannt; 2/2 Privatbesitz Schweiz; durch Galerieverkauf München 1972; sign., num. & dat. auf der Plexiglassockel; 02pa Verbleib unbekannt

Ausst.: 1969 Köln, 1970 Verona, 1970/71 Berkeley
1971 Palermo, 1972 München

Lit.: Darmstadt 1972, Abb. o. S.; Pomodoro 2007, S. 536f, Abb. 536

Archivnr.: 283 [438]



67-68 SC 1

Rotante con disco interno, 1967-68

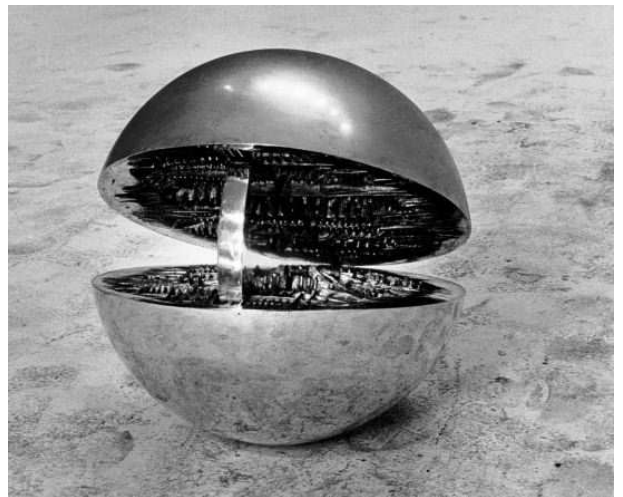
Bronze, Ø 40 cm

1/2 Galerieverkauf Milano, 2/2 Privatbesitz, 02pa
Privatbesitz

Ausst.: 1968 London

Lit.: Pomodoro 2007, S. 538 + Abb.

Archivnr.: 287 [440]



67-68 SC 2

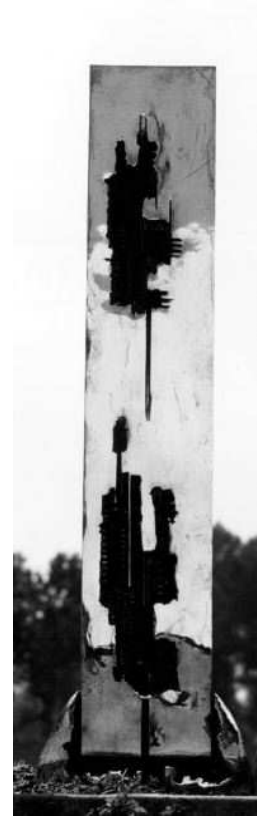
Semicolonna A; 1967-68

Bronze; Höhe: 215 cm, Ø 36 cm

1/2 Verbleib unbekannt; 2/2 Verbleib unbekannt, vorher: Privatbesitz Bruxelles; 02pa Galerieverkauf Zürich

Ausst.: 1968 London, 1969 Rotterdam, 1969 Köln, 1969 Zürich, 1969 Bruxelles, 1971 Bruxelles, 1972 München, 1972 Darmstadt, 1974 Milano, 1975 Intra, 1976 Paris, 1978 Atlanta, 1978 Caracas, 1979 Miami

Atlanta 1978, o. S. (Abb. S. 19); Berkeley 1970, Abb. Tafel S; Bruxelles 1969, Abb. o. S.; Caracas 1978, Abb. S. 16 (o. S.); Darmstadt 1972, Abb. mit Nr. 11; Intra 1975, Abb. Nr. 4; Hunter 1982, S. 83; Hunter 1995, Abb. S. 110; London 1968, Abb. o. S.; Milano 1974, Abb. Nr. 54/55; München 1972, Abb. o. S.; Pomodoro 2007, S. 541, Abb. S 129, 541; Rotterdam 1969, Abb. S. 12



Archivnr.: 284 [450]

67-68 SC 3

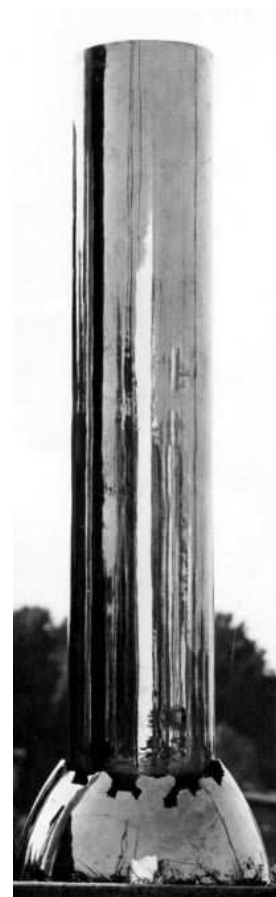
Semicolonna B, 1967-68

Bronze, h: 215 cm, Ø 36 cm

1/2 Verbleib unbekannt; 2/2 Privatbesitz Bruxelles; 02pa Galerieverkauf Zürich

Ausst.: 1968 London, 1969 Rotterdam, 1969 Köln, 1969 Zürich, 1969 Bruxelles, 1970-71 Berkeley, 1972 München, 1972 Darmstadt, 1974 Milano, 1975 Intra, 1976 Paris, 1979 Atlanta, 1979 Miami

Lit.: Bruxelles 1969, Abb. o. S.; Atlanta 1978, o. S. (Abb. S. 19); Berkeley 1970, Abb. Tafel S; Caracas 1978, Abb. S. 16 (o. S.); Darmstadt 1972, Abb. mit Nr. 11; Hunter 1982, Abb. S. 83; Hunter 1995, Abb. S. 110; Intra 1975, Abb. Nr. 5; London 1968, Abb. o. S.; Milano 1974, Abb. Nr. 54; München 1972, Abb. o. S.; Pomodoro 2007, S. 541, Abb. S 129, 541; Rotterdam 1969, Abb. S. 12



Archivnr.: 285 [451]

67-68 SC 4

Colonna spaccata, 1967-68

Bronze; h: 215 x Ø 35 cm

1/2 Bayrische Staatsgemäldesammlungen, München.
(Inv.-nr. B655), auf Sockel sign., num. & dat.;
2/2 Privatbesitz Portugal; 02pa Galerieverkauf
Zürich

Ausst.: 1968 London, 1969 Rotterdam, 1969 Köln,
1969 Zürich, 1969 Bruxelles, 1970 Bruxelles,
1972 München, 1972 Darmstadt

Lit.: Berkeley 1970, Abb. Tafel S; Bruxelles 1969,
Abb. o. S.; Colpo 1988, S. 21, 75; Darmstadt
1972, Abb. o. S.; Firenze 1984, S. 45; Hunter
1982, Abb. S. 82, 83 (links); Hunter 1995, Abb.
S. 110 (links); Libro 1974, S. 52, Abb. S. 30,
31; London 1968, Abb. o. S.; München 1972,
Abb. o. S.; Pomodoro 2007, S. 542, Abb. S.
129, 542; Rotterdam 1969, Abb. S. 12; Scritti
2000, Abb. S. 101, 103 (Detail)

Archivnr.: 286 [452]



67-68 SC 5

Rotante massimo III, 1967-68

Bronze, Ø 80 cm

1/2 Dallas Museum, Dallas (TX) USA; 2/2, 02pa
Verbleib unbekannt

Ausst.: 1968 London, 1969 Rotterdam, 1969 Köln,
1970 Verona, 1970-71 Berkeley, 1971 Palermo,
1973 Genova

Lit.: Pomodoro 2007, S. 539, Abb. S. 538

Archivnr.: 288 [445]





67-68 SC 6

Il grande ascolto, 1967-68

Bronze; 120 x 173 x 58; Konus: Ø 109 cm

1/2 Fondazione Arnaldo Pomodoro, sign., num. & dat.; 2/2 CSIRO Headquarters, Campbell
Canberra/Australien, erworben 1969, aufgestellt 1971; erw. durch National Capital
Development Commission, Canberra; sign. & num.; 02 Verbleib unbekannt

Ausst.: 1968 London, 1969 Rotterdam, 1969 Köln, 1970-71 Berkeley, 1970 Verona, 1971 Palermo,
1972 Darmstadt, 1972 München, 1972 Bruxelles, 1974 Milano, 1976 Paris, 1977 Taranto,
1977 Cento, 1978 Atlanta, 1978 Caracas, 1979 Miami, 1981 San Francisco, 1983 Dallas,
1983 Columbus, 1998 Varese, 2001 Yokohama, 2002 Milano,

Lit.: Argan o. J., Abb. Nr. 10; Atlanta 1978, o. S. (S. 20); Berkeley 1970, Abb. Tafel M; Bruxelles
1973, Abb. S. 74; Caracas 1978, Abb. S. 13; Colpo 1988, S. 40, 92; Columbus 1983, Abb. S.
27; Dallas 1983, Abb. S. 6 (Tafel L); Darmstadt 1972, 3 Abb. Nr. 11; Firenze 1984, S. 116;
Honnef 8-9 69, S. 76, Abb. S. 59; Hunter 1982, S. 124, 172, Abb. S. 103, 126, 127; Hunter
1995, Abb. S. 165; Libro 1974, S. 179, Abb. S. 154, 155; London 1968, Abb. o. S.; Milano
1974, Abb. Nr. 57; Milano 2002, S. 106f., 166, Abb. S. 107; München 1972, Abb. o. S.;
Pomodoro 2007, S. 540, Abb. S. 2 x 130, 540; Rotterdam 1969, Abb. S. 19, 18 Nr. 31-30;
San Francisco 1981, Abb. S. 16/17; Scritti 2000, S. 139f, Abb. S. 138, 139, Abb. 330/333;
Varese 1998, S. 132, Abb. S. 2 x 72, 73; Yokohama 2001, S. 128f, Abb. S. 129

Archivnr.: 289 [449]

67-75 SC 1

Rotante primo sezionale III, 1967-75

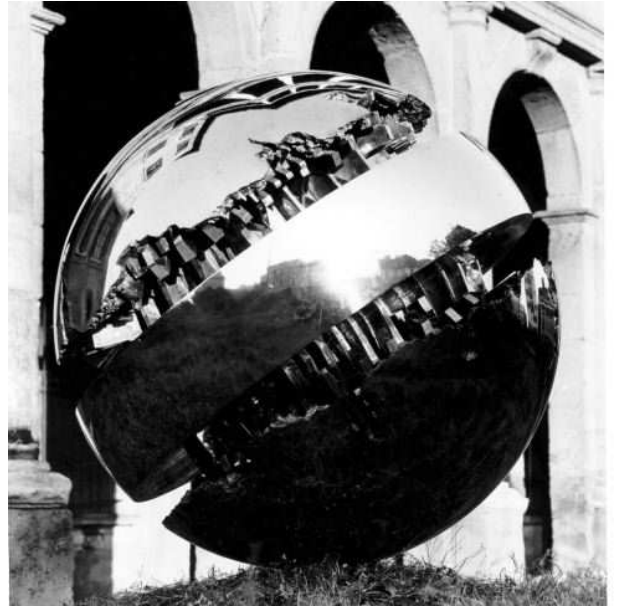
Bronze, Ø 160 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/2 Privatbesitz Saudiarabien;
2/2, 02pa Verbleib unbekannt

Ausst.: 1976 Paris, 1977 Torino, 1979 Roma, 1980
Alexandria

Lit.: Paris 1976, 5 Abb. o. S. (Nr. 12); Pomodoro 2007,
S. 537, Abb. S 128, 537; Sphere 1997, Abb. S.
95; Torino 1977, Abb. S. 103

Archivnr.: 372 [439]



68 SC 1

Rotante con indagine interna, 1968

Bronze, Ø 40 cm

1/2 Privatbesitz, 2/2 Galeriebesitz Lucca (1993), 02pa
Galerieverkauf Zürich

Ausst.: 1969 Zürich, 1970/71 Berkeley

Lit.: Pomodoro 2007, S. 549 + Abb.

Archivnr.: 300 [478]



68 SC 2

Rotante a fori e canali, 1968

Vergoldetes Messing, Ø 60 cm

1/2, 02pa Verbleib unbekannt, 2/2 im Besitz des Künstlers

Ausst.: 1969 Rotterdam, 1969 Köln, 1970 Verona, 1970-71 Berkeley, 1971 Palermo (? oder 66 SC 11), 1975 Intra, 1977 Bari, 1977 Treigny Yonne, 1983 Dallas

Lit.: Dallas 1983, Abb. S. 4 (Tafel C); Pomodoro 2007, S. 549 + Abb.

Archivnr.: 301 [479]



68 SC 3

Rotante Massimo I, 1968

Bronze, Ø 40 cm

1/2 Privatbesitz Nassau, Bahamas, 2/2 Verbleib unbekannt, 02pa Privatbesitz Paris

Ausst.: 1968 London, 1969 Rotterdam, 1969 Köln, 1969 Zürich, 1971 Pesaro, 1972 Darmstadt, 1972 München, 1972 Frankfurt, 1974 Hong Kong, 1975 Intra, 1976 Bari

Lit.: Darmstadt 1972, Abb. o. S., London 1968, Abb. o. S.; Rotterdam 1969, Abb. S. 7; Pomodoro 2007, S. 549 + Abb.

Archivnr.: 302 [477]



68 SC 4

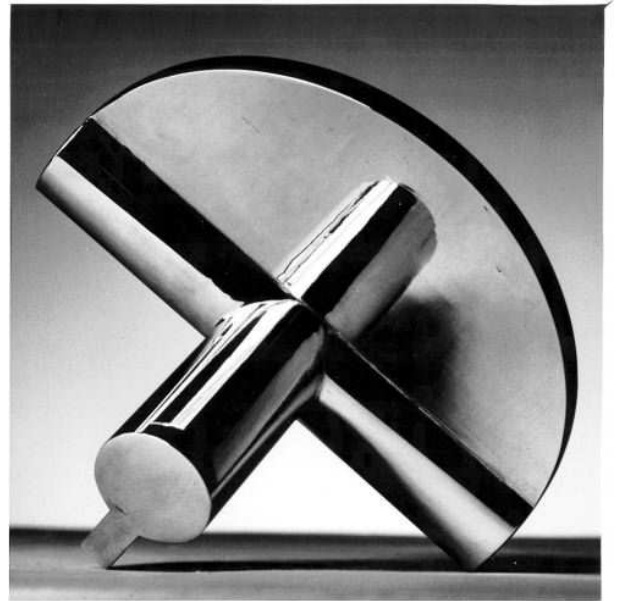
Forma X, 1968

Stahl, Ø 30 cm

1/2 Privatbesitz, 2/2 im Besitz des Künstlers, 02pa
Privatbesitz Roma

Ausst.: 1969 Köln, 1970 Verona, 1970-71 Berkeley,
1971 Palermo, 1972 München, 1972
Darmstadt, 1974 Hong Kong, 1977 Valetta (?)
Lit.: Libro 1974, Abb. S. 38; Hong Kong 1974, Abb.
Tafel 81; Pomodoro 2007, Abb. S. 550 + Abb.;
Valetta 1977, + Abb. o. S. (?)

Archivnr.: 292 [483]



68 SC 5

Sfera, 1968

Bronze, Ø 60 cm

1/2, 2/2, 02pa Verbleib unbekannt
Eines dieser Ex. – nicht num. – dient als Grabskulptur
auf der Begräbnisstätte der Familie Goglio auf
dem Cimitero Monumentale, Milano.

Ausst.: 1969 Zürich

Lit.: Pomodoro 2007, S. 547 + Abb.

Archivnr.: 297b [469]



68-69 SC 1

Disco, 1968-69

Bronze, Ø 105 cm

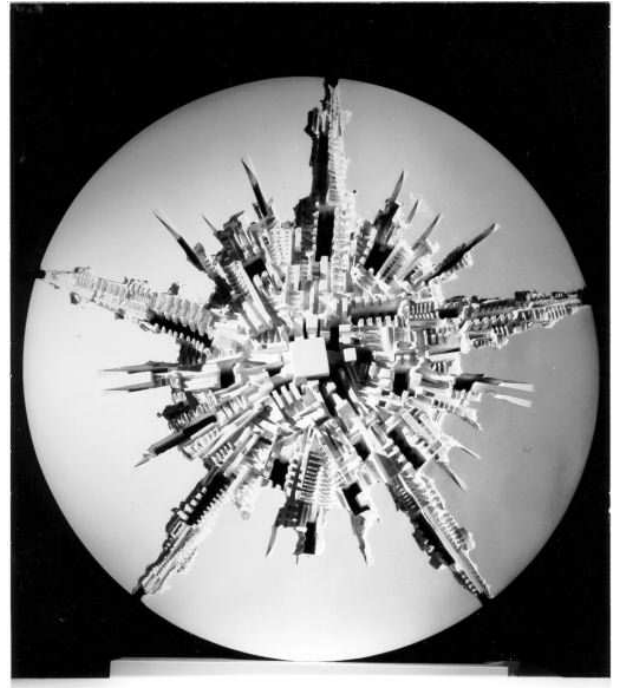
1/2, 2/2 Galerieverkauf Zürich; 02pa Privatbesitz, New York

Ausst.: 1969 Zürich, 1970-71 Berkeley

Lit.: Pomodoro 2007, S. 546 + Abb.

Zusatzbezeichnung: *bozzetto*

Archivnr.: 311 [466]



68-69 SC 2

Forma X, 1968-69

Stahl, Ø 200 cm

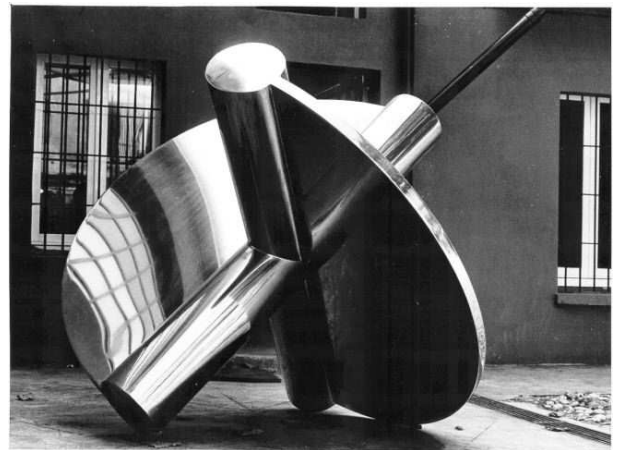
Einzelstück

Im Besitz des Künstlers, nicht sign.

Ausst.: 1970-71 Pittsburgh, 1972 Darmstadt, 1972 München, 1976 1983 Dallas, 1984 Firenze

Lit.: Berkeley 1970, Abb. Tafel T, Brahåmmar 1979, S. 368/369; Colpo 1988, S. 54; Dallas 1983, Abb. S. 4 (Tafel D); De Micheli, 1981, S. 232-235, Abb. S. 233; Firenze 1984, Abb. S. 2 x 78, 79 (!); Hunter 1995, Abb. S. 100; München 1972, Abb. o. S.; Pittsburgh 1970, Abb. S. 76; Pomodoro 2007, S. 291, 369, 551, Abb. S. 551; Scritti 2000, S. 84

Archivnr.: 312 [484]



69 SC 1

Forma X II, 1969

Edelstahl, Ø 280 cm

Einzelstück (?)

Firmenbesitz, Walnut Creek (CA) USA, durch Galerie-
verkauf San Francisco (CA) USA

Ausst.: 1970 Milano, 1970-71 Berkeley, 1971 Pesaro,
1974 Milano, 1976 New York

Lit.: Ballo 1984, Abb. S. 98; Ballo 12-72, S. 21, Abb.
S. 20; Brahmammar 1979, S. 368/369; Darmstadt
1972, Abb. Nr. 16; Firenze 1984, Abb. S. 2 x
77, 78; Hunter 1982, S. 180, Abb. S. 119, 181;
Leonetti 58-60, S. 78, Abb. S. 79; Libro 1974,
Abb. S. 163; Milano 1974, Abb. Nr. 61; Napoli
1997, S. 22; New York 1976, Abb. S. 34/35;
Pesaro 1971, S. 15, Nr 8 (Einlage), S. 18;
Pomodoro 2007, S. 560, Abb. S. 134/135, 561;
Varese 1998, Abb. S. 42, 43

1971 unter dem Titel *La Negazione* ausgestellt.

Archivnr.: 314 [509]



69 SC 2

Rotante con sfera interiore, 1969

Bronze, Ø 30 cm

Guss: De Andreis, Quinto Stampi: 1/2 Galerieverkauf
Zürich, 2/2 Galerieverkauf Milano; 02pa 2000
Galeriebesitz Milano, auf Sockel 30 x 30 cm
montiert, sign., num. & dat.

Ausst.: 1969 Zürich

Lit.: Pomodoro 2007, S. 557 + Abb.

Archivnr.: 316 [504]



69 SC 3

Rotante dal foro centrale, 1969

Bronze, Ø 200 cm

1/2 Worcester Art Museum, Worcester (MA) USA,
Inv.nr.: 1971.124; anonyme Schenkung, 2/2
Virginia Museum of Arts, Richmond (VA)
USA; 02pa University Art Museum, Berkeley
(CA) USA

Ausst.: 1970-71 Berkeley, 1971 Pesaro, 1972 Venezia,
1972 Darmstadt, 1974 Milano, 1974 New York,
Lit.: Libro 1974, Abb. S. 22; Hunter 1982, Abb. S. 97,
101; Hunter 1995, Abb. S. 164, 66/167; New
York 1974, Abb. S. 27; Pesaro 1971, Abb. S.
15, Nr. 3, 4, 6 (Einlage); Pomodoro 2007, S.
558 + Abb.; Sphere 1997, Abb. S. 92/93

Archivnr.: 319 [506]



69 SC 4

Onda, 1969

Stahl, Ø 50 cm

1/2, 2/2 Verbleib unbekannt, 02pa Firmenbesitz,
Tokyo (seit 1989)

Ausst.: 1970 Verona, 1971 Pesaro, 1971 Palermo,
1972 Frankfurt, 1972 München, 1972 Darm-
stadt, 1973 Genova, 1975 Intra, 1977 Bari,
1977 Treigny Yonne, 1977 Roma

Lit.: Darmstadt 1972, Abb. auf transparentem
Zwischenblatt o. S.; Intra 1975, Abb. Nr. 3;
Marsala 1997, S. 22; Pomodoro 2007, S. 560 +
Abb.; Treigny Yonne 1977, Abb. Tafel 74

Archivnr.: 320 [510]



69 SC 5

Onda, 1969

Ø 200 cm

2 Ex. Edelstahl: 1) Verbleib unbekannt; 2) im Besitz des Künstlers

1 Polyesterabguss: Verbleib unbekannt (ohne Werkstatus)

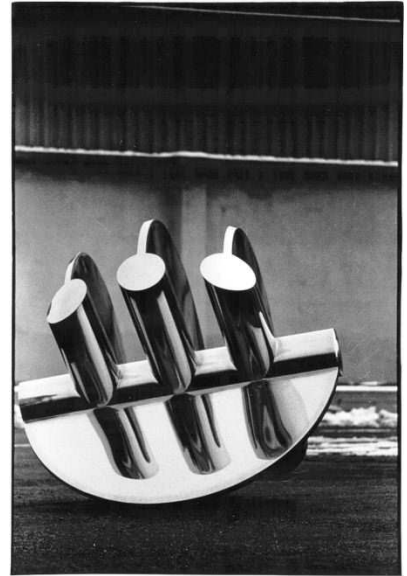
1971 unter dem Titel *La Triplice* ausgestellt.

Ausst.: 1970 Milano, 1970-71 Berkeley, 1971 Pesaro, 1972 Darmstadt, 1974 Milano, 1976 Paris, 1976 New York, 1976 New York, 1983 Dallas, 1984 Firenze

Lit.: Argan o. J. Abb. 11; Ballo 12-72, Abb. S. 21; Brah  mmar 1979, Abb. S. 368; Ballo 1984, S. 26, Abb. S. 98; S. 368; Berkeley 1970, Abb. Tafel W, X; Dallas 1983, Abb. S. 4 (Tafel E); Darmstadt 1972, 2 x Abb. Nr. 17; Firenze, 1984, Abb. S. 26, 80, 81; Leonetti 58-60, S. 78, Abb. S. 78, 79; Libro 1974, Abb. S. 164; Hunter 1982, S. 100, 176, 180, Abb. 93, 119;

(Lit.:) Hunter 1995, S. 83, Abb. S. 93, 166/167; Milano 1974, Abb. Nr. 62; New York 1976, Abb. S. 32/33; Pesaro 1971, Abb. S. 15, Nr. 8 (Einlage), S. 18; Pomodoro 2007, S. 291, 369, 561, Abb. S. 134/135, 561; Varese 1998, Abb. S. 42

Archivnr.: 321 [511]



69 SC 6

Frammento, 1969

Bronze, 70 x Ø 50 cm

Einzelstück

Privatbesitz Berlin

Lit.: Pomodoro 2007, S. 563 + Abb.

Archivnr.: 325 [514]





69 SC 7

Mole circolare, 1969

H: 500 x Ø 70 cm

3 Ex.: eingefärbter Zement: 1/2 Financial Pacific Plaza, Honolulu, Teil der „Tre Colonne per Honolulu“, 1994 restauriert; 2/2 Stadt Djiddah, Saudiarabien; 02pa Stadt Bologna, Teil der „Tre Colonne di Bologna“, bis 1990 Piazza Verdi, seit Sommer 1990 vor der Galleria d'arte moderna

3 Ex. Bronze: 1/2 Hakone Open Air Museum, Tokyo; 2/2 Hakone Open Air Museum, Tokyo, schwarz patinierte Bronze; 02pa Rufino Tamayo Museum, Ciudad de Mexico, Mexico, patinierte Bronze; 1 Polyesterabguss in Besitz des Künstlers (ohne Werkstatus)

Ausst.: 1971 Berkeley, 1971 Pesaro, 1972 Darmstadt, 1974 Milano, 1974 San Quirico d'Orcia, 1974 New York, 1976 Aufstellung in der Piazzetta der Stadt Gavi (Prov. Alessandria), 1976 Paris, 1976 New York, 1978 Atlanta, 1978 Stia, 1979 Modena, 1979 Roma, 1980 Alexandria, 1980 Prato, 1981 Athen, 1983 Dallas, 1994 Japan (nur in der Station Kanagawa)

Lit.: Atlanta 1978, o. S. (Abb. S. 15); Dallas 1983, Abb. S. 3 (Tafel A); Darmstadt 1972, 3 Abb. o. S.; Di Genova 1991, Abb. S. 332; Firenze 1984, S. 45, 46; Hunter 1982, S. 186, Abb. S. 187; Japan 1994, 2 x Abb. S. 76; Libro 1974, Abb. S. 174, 181, 184, 185, 187; Macchiavello 12..8.71, S. 14, +Abb.; Milano 1974, Abb. Nr. 59; New York 1974, Abb. S. 28; New York 1976, Abb. S. 42; Paris 1976, Abb. Nr. 17; Paris 2002, Abb. S. 108; Pesara 1971, Abb. S. 15, Nr. 2 4, 7 (Einlage); Pomodoro 1971, Abb. S. 475; Pomodoro 1992, S. 94f; Pomodoro 2007, S. 290, 369, 562f, Abb. S. 136, 562; Porzio 29.8.71, S. 46-47, Abb. S. 46; Radfort 1978, S. 10f, Abb. S. 11; Roma 1979, Abb. S. 29; S. Quirico d'Orcia 1974, Text und Abb.; Scritti 2000, Abb. S. 74; Sphere 1997, Abb. S. 142; Stia 1978, Abb. o. S.

Der Titel des Werkes ist mit „(wuchtige) runde Masse“ zu übersetzen.

Archivnr.: 326 [513]



69 SC 8

Colonna intera recisa, 1969

Edelstahlh h: 260 x Ø 70 cm

3 Ex. in Edelstahl: 1/2 Finanzial Plaza of the Pacific, Honolulu (HI) USA; Teil der „Tre Colonne per Honolulu“; 2/2 im Besitz des Künstlers; 02pa Stadt Bologna, Teil der „Tre Colonne per Bologna“, bis 1990 Piazza Verdi, seit Sommer 1990 vor der Galleria d'arte moderna

1 Ex. in Eisen: pa Privatbesitz New York

Ausst.: 1970-71 Berkeley, 1970 Pittsburgh, 1971 Pesaro, 1972 Darmstadt, 1974 Milano, 1974 New York, 1976 New York, 1976 Paris, 1977 Bari, 1978 Atlanta, 1983 Dallas, 1983 Columbus, 1984 Firenze, 1999 Palma de Mallorca, 2002 Paris

Lit.: Atlanta 1978, o. S. (Abb. S. 15); Ballo 1984, S. 26, 29, Abb. S. 99; Colpo 1988, S. 21, 56, 58; Columbus 1983, Abb. S. 63; Dallas 1983, Abb. S. 3 (Tafel B); D'Amore 15.7.90, 15.7.1990; Darmstadt 1972, Abb. Nr. 19; De Micheli 1981, S. 233 ; Firenze 1984, S. 45, 89; Hunter 1995, Abb. S. 119; Libro 1974, Abb. S. 183, 187; Milano 1974, o. S., Abb. Nr. 58; New York 1974, Abb. S. 28; New York 1976, Abb. S. 42; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 100; Paris 2002, Abb. S. 108; Pesaro 1971, Abb. S. 11; Pesaro 1990, Abb. S. 39; Pomodoro 1971, Bd. II, Abb. S. 475; Pomodoro 1992, S. 94f; Pomodoro 2007, S. 290, 369, 564, Abb. S. 136, 564; Radfort 1978, S. 10f, Abb. S. 11; Scritti 2000, S. 128; Sphere 1997, Abb. S. 142, Varese 1998, S. 56

Archivnr.: 327 [516]



69 SC 9

Cilindro costruito, 1969

Bronze, h: 500 cm, Ø 70 cm

3 Ex.: 1/2 Financial Plaza of the Pacific, Honolulu (HI) USA, Teil der „Tre Colonne per Honolulu“, in Auftrag gegeben von Oceanic Properties Company, Honolulu; 2/2 Privatbesitz New York (NY) USA; 02pa Stadt Bologna, Teil der „Tre Colonne per Bologna“, bis 1990 Piazza Verdi, seit Sommer 1990 vor der Galleria d'arte moderna; (Nummerierung 2/2, 02pa nicht gesichert)

Ausst.: 1970-71 Berkeley, 1971 Pesaro, 1971 Bologna, 1972 Darmstadt, 1973 Santa Cruz de Tenerife, 1974 Milano, 1974 New York, 1976 Paris, 1976 New York, 1978 Atlanta

Lit.: Atlanta 1978, o. S. (Abb. S. 15); Bologna 1971, Abb. o. S.; Columbus 1983, Abb. S. 2; D'Amore 15.7.90, Abb.; Hunter 1982, S. 186, Abb. S. 187; Libro 1974, Abb. S. 181; Macchiavello 12.8.71, S. 14, +Abb.; Milano 1974, Abb. Nr. 60; New York 1974, Abb. S. 28; New York 1976, Abb. S. 42; Paris 2002, Abb. S. 108; Pesaro 1971 - Abb. S. 11, 15, Nr. 2, 4, 7 (Einlage); Pomodoro 1971, Bd. II, Abb. S. 475; Pomodoro 1992, S. 94f; Pomodoro 2007, S. 290, 369, 565, Abb. S. 136, 565; Radford 1978, S. 10f, Abb. S. 11; Ramirez 1-74, (S. 129-160), Abb. S. 149; Sphere 1997, Abb. S. 42

Archivnr.: 328 [517]



69-70 SC 1

Rotante massimo IV, 1969-70

Bronze, Ø 160 cm

1/2 Privatbesitz New York (NY) USA; 2/2 Museo de Bellas Artes, Caracas, aufgestellt seit 1979 im Museumsgarten, weder datiert noch signiert, Schenkung des Künstlers 1979 (R. 79.1); durch Marlborough Galleria d'arte, Roma; 02pa Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano

Ausst.: 1971 Pesaro, 1972 Darmstadt, 1974 Milano, 1976 Paris, 1976 New York, 1977 Udine, 1978 Atlanta, 1978 Caracas, 1979 Miami, 1981 Roma, 1981 Perugia, 1982 Lucca, 1984 Firenze, 1990 Caracas, 1995 Cesena, 1995-96 Terni, 1999 Palma de Mallorca, 2000 Caserta, 2002 Paris

Lit.: Atlanta 1978, o. S. (Abb. S. 11); Caracas 1978, Abb. S. 20/21 (o. S.); Caracas 1990, S. 105, Abb. 107; Caserta 2000, Abb. S. 23, 24 (Detail); Cesena 1995, S. 10, Abb. Nr. 20; Darmstadt 1972, Abb. Nr. 22; Firenze 1984, Abb. S. 82, 83; Hunter 1982, Abb. S. 96; Milano 1974, Abb. Nr. 53; New York 1974, Abb. S. 27; New York 1976, Abb. Nr. 30; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 94/95, 96/97; Paris 2002, Abb. S. 58, 59; Perugia 1981, Abb. S. 49 (o. S.); Pesaro 1971, Abb. S. 15, Nr. 3, 6 (Einlage); Pomodoro 2007, S. 559, Abb. S. 131, 559; Scritti 2000, S. 84, Abb. 332/333; Sphere 1997, Abb. 82/83; Udine 1977 - Abb. S. 86

Archivnr.: 324 [507]



70-71 SC 1

Movimento di crollo, 1970-71

H: 520 x Ø 70 cm

3 Ex. in Bronze: 1/2 Galeriebesitz New York, 1990 restauriert; 2/2 Stadt Gallarate, als „Monumento alla Resistenza“ am 25.4.1980 eingeweiht, Largo Guido Camussi; 02pa Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano

1 Ex.: weißer Polyesterabguss im Besitz des Künstlers (ohne Werkstatus)

Ausst.: 1971 Milano II, 1971 Pesaro, 1972 Darmstadt, 1972 Venezia, 1973 Carrara, 1974 Milano, 1974 Newport, 1974 New York, 1978 Atlanta, 1978 Stia, 1982 London, 1983 Dallas, 1983 Columbus, 1984 Ivano Fracena (Polyester), 1984 Firenze, 1995-96 Terni, 1997 Finalborgo, 1999 Palma de Mallorca, 1999 Gaiole in Chianti, 2002 Paris

Lit.: Atlanta 1978, o. S. (Abb. S. 8); Argan o. J., Abb. Nr. 4/5, 8; Ballo 1984, S. 26, 29, Abb. S. 99; Bråhammar 1979, Abb. S. 371; Gaiole 1999-00, Abb. S. 92; Caracas 1983, Abb. S. 29; Carrara 1973, Abb. S. 98; Colpo 1988, S. 56; Dallas 1983, Abb. S. 6 (Tafel J); Darmstadt 1972, 4 Abb. Nr. 24; Finalborgo 1997, Abb. S. 25; Firenze 1984, 2 Abb. S. 106; Galmozzi 1986, S. 112, Abb. S. 112; Hunter 1982, S. 148, Abb. 94, 95, 102; Hunter 1995, S. 112, Abb. S. 118, 130/131, 163; Libro 1974, S. 56, Abb. S. 27; Marsala 1997, S. 17; Milano 1974, Abb. Nr. 63; Milano II, 1971, Abb. o. S. vom Gips; Newport 1974, S. 12, 42-44, Abb. S. 45; New York 1976, Abb. S. 41; Palma Campania 1982, Abb. S. 48; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 2 x 98, 99; Paris 2002, Abb. S. 76, 77; Pesaro 1971, Abb. S. 11, 15, Nr. 1 (Einlage); Pomodoro 2007, S. 566, Abb. S. 137, 566; Prealpina 28.1.1980 -, o. Abb.; Terni 1995, Abb. S. 63; Sanesi 7-71, S. 13, + Abb.; Scritti 2000, S. 84, 128, 130, Abb. S. 84, 96, 335; Stia 1978, Abb. o. S.; New York 1974, Abb. S. 31

Archivnr.: 335 [518]

70-71 SC 2

Colonna recisa trasversalmente, 1970-71

h: 240 cm, Ø 70 cm

3 Ex. Bronze (Guss: Battaglia, Milano): 1/2 Privatbesitz New York (NY) USA; 2/2 im Besitz des Künstlers; 02pa Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano

2 Ex. Polyester (weiß) im Besitz des Künstlers (ohne Werkstatus)

Ausst.: 1971 Milano II, 1972 Darmstadt, 1973 Carrara, 1974 Milano, 1976 New York, 1983 Dallas, 1983 Columbus, 1984 Ivano Fracena, 1984 Firenze, 1995-96 Terni, 1999 Palma de Mallorca, 1999 Gaiole in Chianti, 2002 Paris

Lit.: Bråhammar 1979, Abb. S. 371; Gaiole 1999-00, Abb. S. 92; Carrara 1973, Abb. S. 98; Columbus 1983, Abb. S. 30; Dallas 1983, Abb. S. 6 (Tafel K); Darmstadt 1972, Abb. Nr. 26; Firenze 1984, Abb. S. 107; Hunter 1982, Abb. S. 102; Hunter 1995, Abb. S. 130/131, 163;



(Lit.:) Milano II 1971, Abb. o. S. vom Gips; Milano Abb. S. 61 1974, Abb. Nr. 64; New York 1974 Abb. 31; New York 1976, Abb. S. 41; Pomodoro 2007, S. 567 + Abb.; Sanesi 7-71, S. 13, + Abb.; Scritti 2000, S. 98, 130, Abb. S. 96, 334; Terni 1995, Abb. S. 61

Archivnr.: 336 [519]

70-71 SC 3

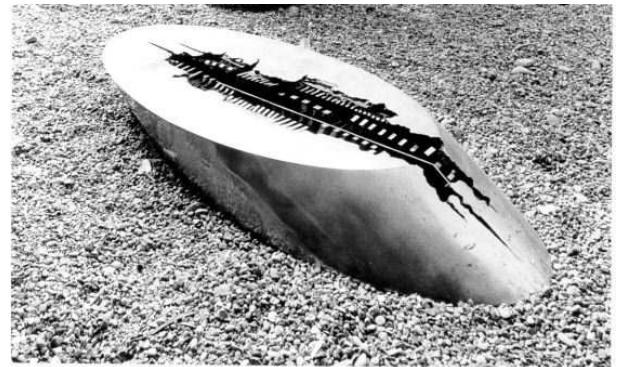
Segmento, 1970-71

Bronze, 20 x 165 x 70 cm

3 Ex. (Guss: Gi.Bi.Esse, Verona): Verbleib unbekannt; (eines der Ex. befand sich 1992 in Galeriebesitz Cuneo, vorher: Galeriebesitz St. Louis (MO) USA.)

Ausst.: 1971 Milano II, 1972 Darmstadt, 1974 Milano, 1976 New York, 1984 Ivano Fracena (in Polyester)

Lit.: Bråhammar 1979, Abb. S. 371; Carrara 1973, Abb. Nr. 98; Darmstadt 1972, Abb. Nr. 25; Hunter 1982, Ab b. S. 102; Hunter 1995, Abb. S. 163; Milano II 1971, Abb. o. S. vom Gips; Milano 1974, o. S., Abb. Nr. 63; New York 1976, Abb. S. 41; New York 1974, Abb. S. 31; Pomodoro 2007, S. 567 + Abb.; Sanesi 7-71 1971, S. 13, + Abb.; Scritti 2000, Abb. S. 96;



Archivnr.: 337 [520]



71 SC 1

Cubo, 1971

Bronze; 104,3 x 78-73 x 98-102,3 cm (Maße mit Plinthe)

Guss: De Andreis, Quinto Stampi; 1/2, 2/2 Verbleib unbekannt; 02pa Städtische Kunstsamm-lung Darmstadt, Inv.-Nr. PL 134, Schenkung durch den Künstler 1973, unsign., Zeit-weilige Aufstellung im LuisenCenter/Darmstadt. Zustand 2003: reinigungsbedürftig, tiefe Abdrücke von Trinkgläsern an der Oberseite.

Untertitel: *Monumento al Partigiano di Modena*

Ausst.: 1972 Darmstadt, 1972 München, 1973 Genova, 1974 Tokyo, 1975 Intra, 1975 Paris, 1976 Paris, 1976 New York, 1977 Taranto, 1977 Cento, 1978 Atlanta, 1978 Caracas, 1978 New York, 1979 Miami, 1981 San Francisco, 1981-82 Darmstadt

Lit.: Atlanta 1978, o. S. (Abb. S. 21); Caracas 1978, Abb. S. 17; Colpo 1988; S. 21, 74; Darmstadt 1972, 2 Abb. Nr. 28; Darmstadt 1981-82, S. XXXII, S. 293, Abb. S. 293; Firenze 1984, S. 42; Hunter 1982, Abb. S. 128, 129; Intra 1975, Abb. Nr. 2; Libro 1974, Abb. S. 168, 169; Marechal-Workman 9.5.81, S. 1F f, Abb.; New York 1976, Abb. S. 40; New York 1978, Abb. S. 39; Paris 1975, Abb. o. S.; Paris 1976, Abb. Nr. 22; Pomodoro 2007, S. 570 + Abb.; San Francisco 1981, Abb. S. 14; Scritti 2000, Abb. S. 186; Tokyo 1974, Abb. o. S.

Diese plastische Idee ist eine Studie zur Skulptur für die Partisanen von Modena (71 SC 2).

Archivnr.: 341 [530]



71 SC 2

Una battaglia: per i Partigiani; 1971

Bronze und Stahl; h: 400 x 360 x 360 cm (Höhe des unteren Teils: 100 cm)

1/2 Stadt Modena, aufgestellt als Denkmal für im Widerstand gefallene Partisanen in der Gedenkstätte („Famedio“) des Friedhofs San Cataldo, eingeweiht am 8.12.1972; 2/2 K&B Plaza, Lee Circle, New Orleans (LA) USA; 02pa Fondazione Arnaldo Pomo-doro, Milano

Ausst.: 1972 Darmstadt, 1974 Milano, 1976 New York, 1984 Firenze, 1985-86 Pavia, 1994 Bozen, 1995 Cesena, 1999 Palma de Mallorca, 2000 Caserta, 2002 Paris

Lit.: Argan o. J., Abb. Nr. 15; Bozen 1994, Abb. + Text o. S.; Caserta 2000, S. 29, Abb. S. 27, 28 (Detail); Cesena 1995, S. 10, Abb. S. 23; Colpo 1988, S. 21, 74; Columbus 1983, Abb. S. 64; Darmstadt 1972, 2 Abb. Nr. 29; Firenze 1984, S. 42, Abb. S. 120, 121; Galmozzi 1986, S. 157, Abb. S. 157; Hunter 1982, Abb. S. 105, 130; Hunter 1995, S. 300, Abb. S. 157; Milano 1974, Abb. Nr. 67; New York 1976, Abb. 44/45; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 101; Paris 2002, Abb. S. 89; Pomodoro 2007, S. 293, 369, 571, Abb. S. 138/139, 571; Praemium 1999, Abb. S. 97; Scritti 2000, S. 52, S. 182, Abb. S. 336/337; Schönenberger 13.7.74, S. 33, Abb.; Varese 1998, Abb. S. 57; Sphere 1997, Abb. S. 114/115

Archivnr.: 342 [531]

71 SC 3

Cono I, 1971

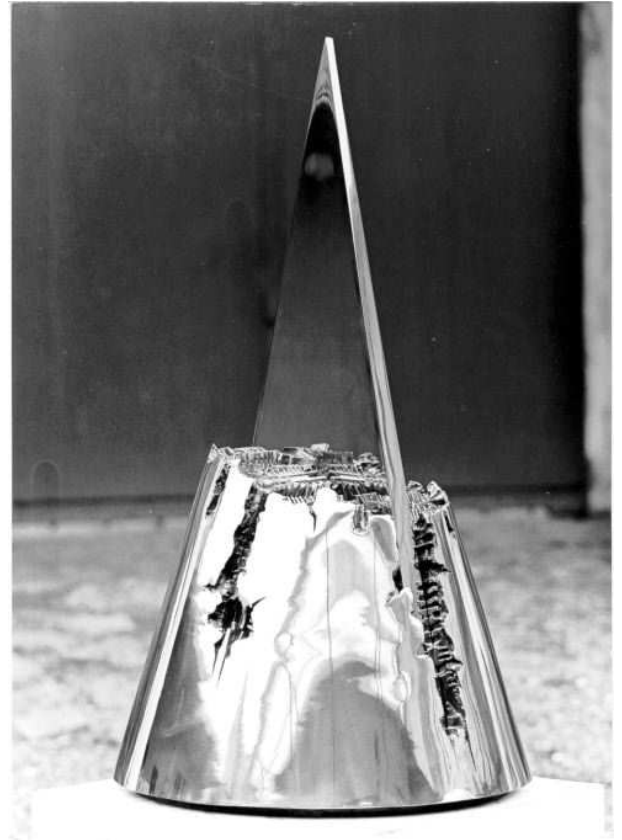
Bronze, h: 105 x Ø 65 cm

Guss: De Andreis, Quinto Stampi: 1/2, 2/2 Verbleib unbekannt; 02pa Privatbesitz New York (NY) USA

Ausst.: 1975 Intra, 1977 Milano, 1977 Cento (?)²⁴, 1978 Alghero

Lit.: Alghero 1978, Abb. o. S.; Intra 1975, Abb. Nr. 14; Libro 1974, Abb. S. 170; Milano 1977, Abb. o. S.; Paris 1978, o. S., Abb.; Pomodoro 2007, S. 572, Abb. S. 573

Archivnr.: 339 [532]



²⁴ Möglich ist auch die Teilnahme von 71 SC 4.

71 SC 4

Cono II, 1971

Bronze, h: 105 x Ø 65 cm

3 Ex. (Guss: De Andreis, Quinto Stampi): 1 Ex. Privatbesitz Milano, zwei weitere Ex.: Verbleib unbekannt

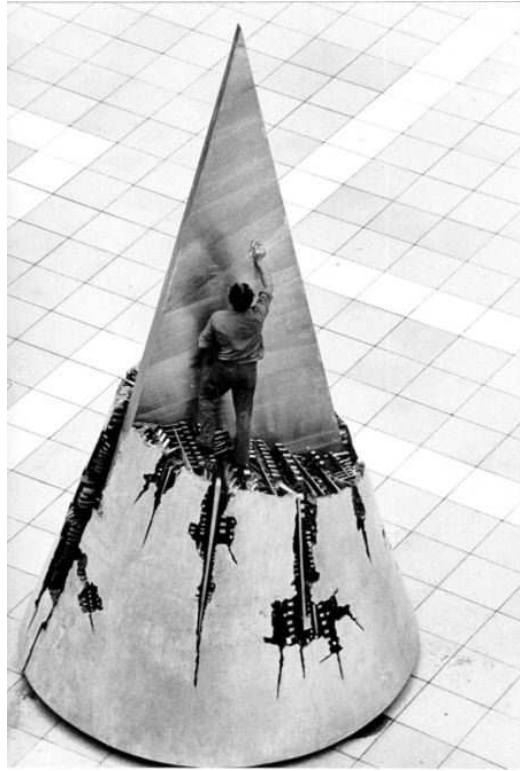
Ausst.: 1972 Darmstadt, 1972 München, 1973 Genova, 1974 Milano II, 1974 Tokyo, 1977 Cento (?)²⁵, 1986 Darmstadt

Lit.: Darmstadt 1972, 2 Abb. Nr. 27; Darmstadt 1986, Abb. S. 436, 437; Milano II 1974, Abb. S. 226; Pomodoro 2007, S. 572, Abb. S. 573; Tokyo 1974, Abb. o. S., Titelbild;

Archivnr.: 340 [533]



²⁵ Möglich ist auch die Teilnahme von 71 SC 3.



72 SC 1

Cono tronco, 1972

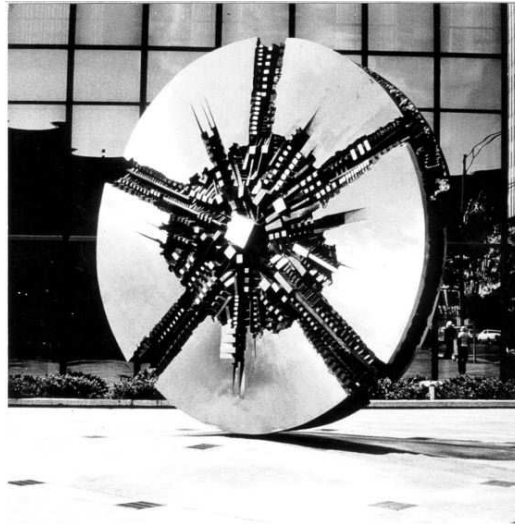
Bronze und Stahl; 620 cm x Ø 360 cm

1/1 Stadt Binghamton (NY) USA, Binghamton Government Center Plaza; 01pa Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano

Ausst.: 1974 Milano, 1974 New York, 1980 Rieti (?), 1984 Firenze, 1985-86 Pavia, 1999 Palma de Mallorca, 2002 Paris

Lit.: Argan o. J., Abb. Nr. 14, Detail; Caracas 1978, Abb. S. 25; Caracas 1983, Abb. S. 39; Colpo 1988, S. 21, 74; Firenze 1984, Abb. S. 108, 2 x 109; Hunter 1982, Abb. S. 134; Hunter 1995, Abb. S. 125; Libro 1974, Abb. S. 172, 210, 211; Milano 1974, Abb. Nr. 66; New York 1974, S. 56, Abb. S. 56; Numana 1987, Abb. S. 72; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 102, 103; Paris 2002, Abb. S. 48/49, 50, 51; Pomodoro 2007, S. 572f, Abb. S. 140, 140/141, 572; Rezzato 1988, Abb. S. 58; Rieti 1980, S. 245, Abb. S. 248; San Quirico d'Orcia 1985 Abb. 109; Scritti 2000, Abb. S. 338, 339; Sphere 1997, Abb. S. 116, 117

Archivnr.: 345 [534]



72 SC 2

Grande disco, 1972

Bronze, Ø 450 x 100 cm

Guss: Bonvicini, Sommacampagna (Verona): 1/2 Independence Square Associates, Charlotte (NC) USA, aufgestellt am 2.10.1974, auf Kommission der North Carolina City Bank; 2/2 Plaza De Torre Las Mercedes, Caracas/Venezuela, eingeweiht: 7.9.1979; vorher: 12.10.1976-25.5.1979 Vigevano, Piazza Ducale als Leihgabe des Künstlers; 02pa Stadt Milano, Piazza Filippo Meda, eingeweiht am 10.11.1980

Ausst.: 1974 Milano

Lit.: Alatri 1989, S. 15 (o. S.); Barilli 1992, S. 15 (o. S.), Abb. Nr, hinterer Umschlag; Bråhammar 1979, Abb. S. 370; Colpo 1988, S. 56; Columbus 1983, Abb. S. 40/41; Gualdoni 2000, S. 164; Hunter 1982, S. 172, Abb. S. 173, 174/175; Hunter 1995, S. 91, 111, Abb. S. 94/95, 113; Milano 1974, Abb. Nr. 49; Mussa 2-3 84, S. 52, Abb. S. 52; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 40/41; Paris 2002, Abb. S. 96/97; Pomodoro 1992, S. 11, 96, Abb. S. 12 (Skizze); Pomodoro 2007, S. 16ff, 20, 21, 23, 65, 66, 297, 299, 303, 369, 370, 575, Abb. S. 18, 64, 142/143, 143, 296, 575; Quintavalle 1990, S. Abb. 24; Soldati 11.4.1981, + Abb.; Scritti 2000, S. 23, 105, 127, 257-259, Abb. S. 256; Sphere 1997, Abb. 134, 135; Valencia 2002, Abb. S. 10; Varese 1998, 2 x Abb. S. 52

Archivnr.: 346 [543]

72 SC 3

Frammento, 1972

Bronze, 170 x 82 x 35 cm

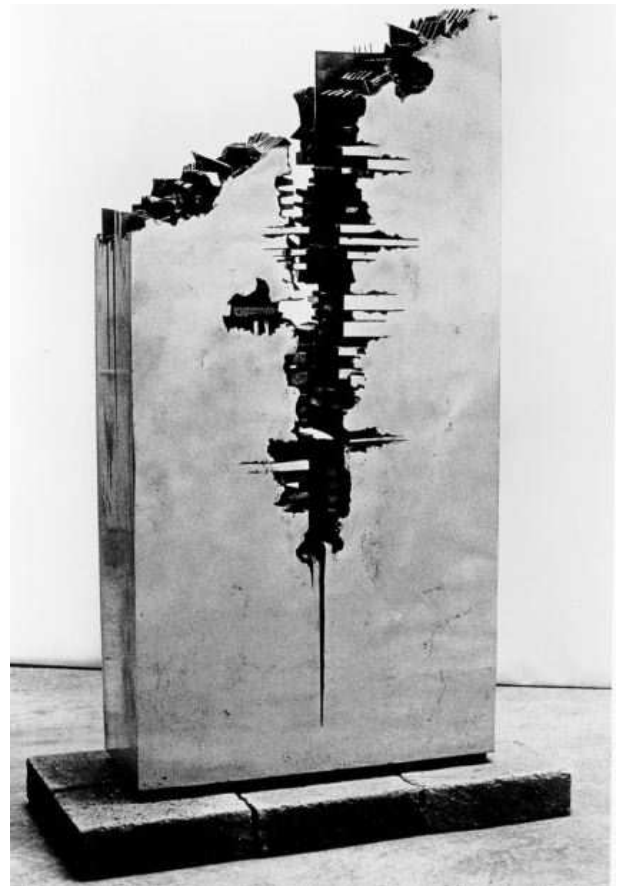
1/2 Privatbesitz Malgrate (Como), Aufstellung als Bestandteil eines Grabes, 2/2 Archivio Storico Biennale di Venezia, Cà Pesaro, Venezia; 02pa Galeriesverkauf New York (NY) USA 1987

Ausst.: 1976 Paris, 1977 Cento, 1977 Taranto, 1978 Caracas, 1978 Atlanta, 1979 Miami, 1981 San Francisco, 1983 Columbus

Lit.: Atlanta 1978, Abb. o. S. (S. 13); Caracas 1978, Abb. S. 18 (o. S.); Cochran 18.10.85, S. 15-17, Abb. 17 + Titelbild; Colpo 1988, S. 21, 74; Columbus 1983, Abb. S. 30; Firenze 1984, S. 42; Pomodoro 2007, S. 573 + Abb.; San Francisco 1981, Abb. S. 19

Diese Plastik wurde durch einen Bozzetto vorbereitet (vgl. 72 PS 2).

Archivnr.: 349b [536]



72 SC 4

Colonna a grandi fogli (per Mondadori), 1972

Bronze, 170 x 30 x 30 cm

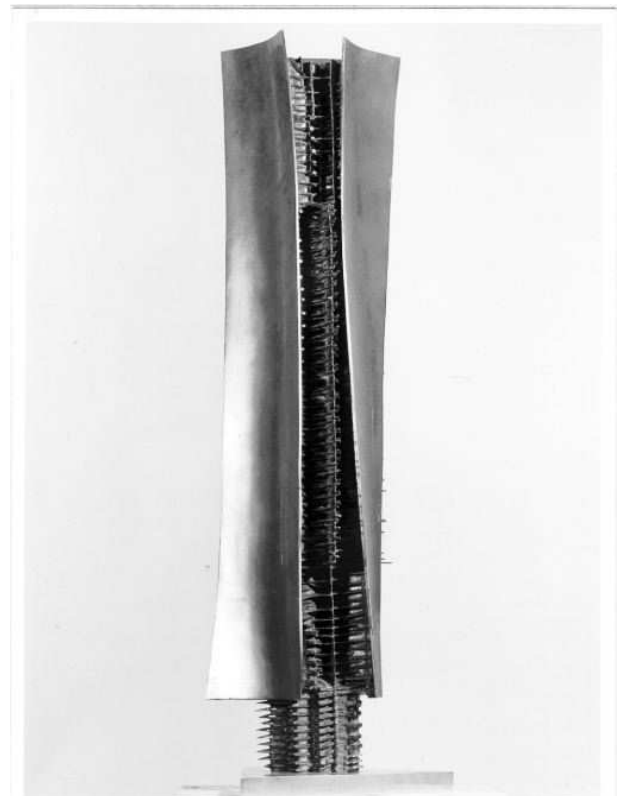
Guss: Battaglia, Milano: 1/2 Privatbesitz, 2/2 Firmenbesitz, Segrate (MI); 02pa Privatbesitz, New York (NY) USA

Zusatzbezeichnung: *bozzetto*

Ausst.: 1974 Milano

Lit.: Milano 1974, Abb. Tafel 70; Pomodoro 2007, S. 576 + Abb.

Archivnr.: 350 [544]



72-74 SC 1

Uccello: a Brancusi; 1972-1974

100 x 180 x 160 cm

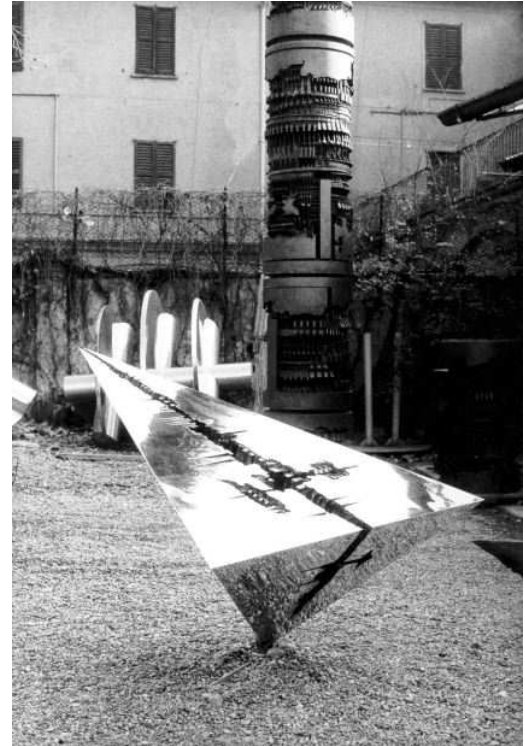
3 Ex. Bronze: 1/2 2002 Galeriebesitz Milano, aus:
Hubert de Givenchy Paris; 2/2 Privatbesitz
Atlanta (GA) USA; 02pa Hines Industrial,
Tulsa (OH) USA, Three Memorial Place,
eingeweiht: 7.1.1983

1 Ex. Polyester: im Besitz des Künstlers

Ausst.: 1976 Paris, 1976 New York, 1977 Taranto,
1977 Cento, 1978 Atlanta, 1978 Caracas, 1979
Miami, 1981 San Francisco, 1984 Ivano
Fraceno

Lit.: Atlanta 1978, o. S. (Abb. S. 14); Ballo 1984, S.
26, 29, Abb. S. 109; Colpo 1988, S. 49, 100;
Hunter 1982, Abb. S. 133; New York 1976,
Abb. S. 46-47; Pomodoro 2007, S. 295, 369,
578, Abb. S. 148, 578; San Francisco 1981,
Abb. S. 20-21, 39, 40-41, 43; Scritti 2000, S.
128, 130

Archivnr.: 360 [548]





72-75 SC 1

Colonna a grandi fogli, 1972-75

Stahl, Bronze; 1300 x 220 x 220 m

(Bisher) Einzelstück

Arnoldo Mondadori Editori, Segrate (MI)

Lit.: Argan o. J., Abb. Nr. 16; Arnason 1977, S. 611f, Abb.; Ballo 3-76, Abb. S. 113-115, 2 x S. 113, 114, 114/115; Bråhammar 1979, Abb. S. 374; Carluccio 4.12.75, S. 22, + Abb. Columbus 1983, Abb. S. 42; Colpo 1988, S. 21f, 75; Abb. S. 73; Firenze 1984, Abb. S. 2 x 144, 145, 146, 147; Hunter 1982, S. 182, Abb. S. 182, 183, 184/85; Hunter 1995, S. 91, 107, 111, Abb. S. 96/97; Marsala 1997, S. 17, Abb. S. 16; Matteini 1991, Abb. S. 273; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 43; Paris 2002, Abb. S. 93; Pomodoro 1992, S. 95; Pomodoro 2007, S. 16, 17, 20, 24f, 63, 64, 295, 298, 369, 576, Abb. S. 22, 145, 146/147, 576; Porzio 5.2.76, Nr. 3/4, Abb.; San Quirico d'Orcia 1985, S. 107, Abb. 109; Scheiwiller 1990, S. 130 + Abb.; Sphere 1997, Abb. S. 130-131, 132, 133; Urbino 1987, Abb. S. 77; Varese 1998, S. 24, Abb. S. 13

Archivnr.: 352 [545]

74 SC 1

Sfera 10, 1974

Bronze, Ø 60 cm

1/2 Privatbesitz Roma; 2/2 Privatbesitz Milano; 02pa
Privatbesitz

Lit.: Pomodoro 2007, S. 534 + Abb.

Archivnr.: 358 [430]



74 SC 2

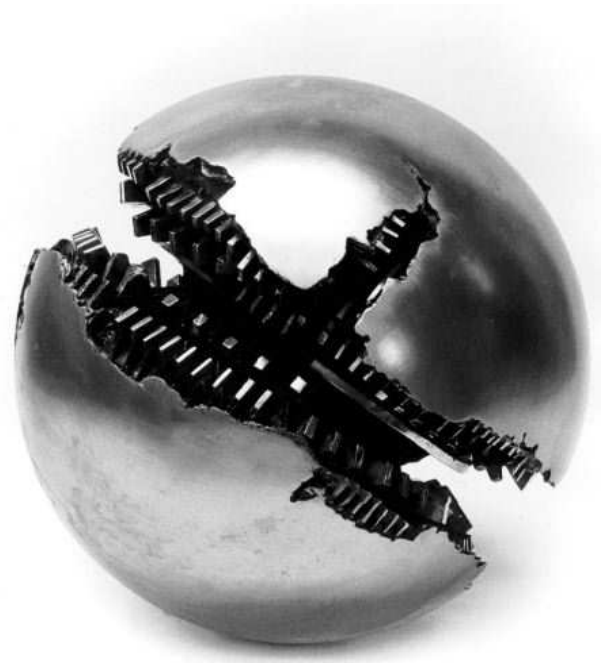
Sfera 11, 1974

Bronze, Ø 30 cm

1/2 Privatbesitz Milano, auf Sockel sign., num. &
betit.; 2/2 Privatbesitz Chicago (IL) USA; 02pa
Privatbesitz Roma

Lit.: Pomodoro 2007, S. 586 + Abb.

Archivnr.: 359 [574]



74-75 SC 1

Porta, 1974-75

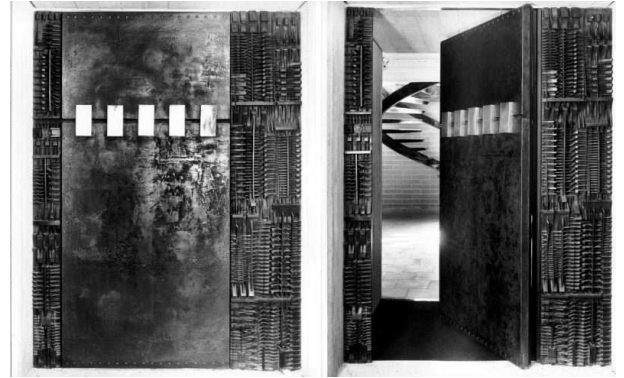
Bronze; 207,7 x 153 cm (davon Türflügel: 205,7 x 98 cm)

Einzelstück

Privatbesitz Belgien

Das Werk dient als Haustürverkleidung eines Wohnhauses und ist mit Öffnungseinrichtungen und Sprechanlage versehen.

Archivnr.: 367b



75 SC 1

Sfera, 1975

Bronze, Ø 30 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/2 Privatbesitz Milano, sign., num. & dat., Mai 2001 beweglich auf Bronzesockel montiert; 2/2, 02pa Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 586 + Abb.

Zusatzbezeichnung: *bozzetto*

Archivnr.: 370 [576]



75 SC 2

Sfera, 1975

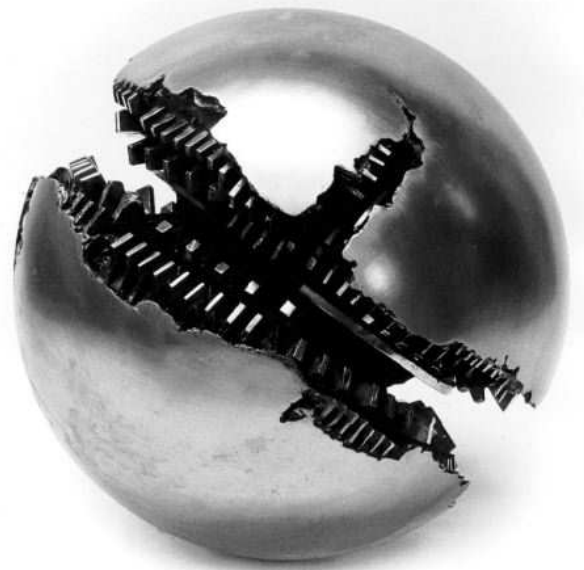
Bronze, Ø 60 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/2, 2/2, 02pa Verbleib unbekannt

Ausst.: 1976 Paris

Lit.: Pomodoro 2007, S. 586 + Abb.

Archivnr.: 371 [577]



75 SC 3

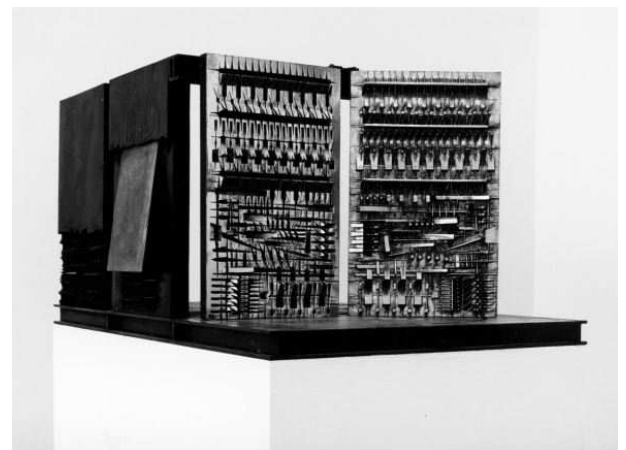
Pietrarubbia Bozzetto, 1975

Bronze, 52 x 103 x 70 cm

1/9, 3/9, 4/9 - 9/9, noch herzustellen; 2/9, 09pa im Besitz des Künstlers

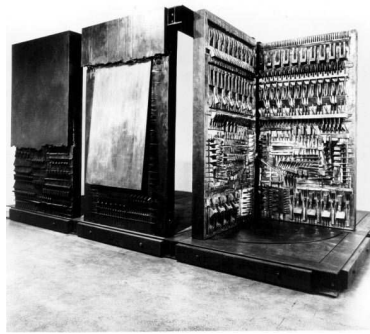
Ausst.: 1980 Pesaro, 1981 Berkeley, 1982 Paris, 1983 Milano, 1983 Columbus, 1985 Tokyo, 1987 Malcesine, 1987 New York, 1988 Zürich, 1988 Venezia, 1989 Novara, 1993 Pennabilli, 1997 Marsala, 1998 Varese, 2001 Sassoferrato, 2001 Milano

Lit.: Ballo 1984, Abb. S. 102; Columbus 1983, Abb. S. 64; Hunter Abb. S. 13, 14/15, 16, 2 x 17, 18/19, 20; Malcesine 1987, Abb. Nr. 27; Marsala 1997, Abb. S. 116/117; Milano 2001, Abb. 3 x 83; New York 1987, 4 Abb. o. S.; Novara 1989, Abb.; 1999 Palma de Mallorca, Abb. S. 104, 105; Pomodoro 2007, S. 588, Abb. S. 150, 588; Tokyo 1985, Abb. S. 14/15; Sassoferrato 2001, Abb. S. 2 x 44, 45, 46/47; Varese 1998, S. 133f, Abb. S. 2 x 49, 76, 77



Dieser Bozzetto ist das Modell im Maßstab 1:10 von *The Pietrarubbia Group: il fondamento, l'uso, il rapporto* (75-76 SC 1)

Archivnr.: 374b [583]



75-76 SC 1

The Pietrarubbia Group: il fondamento, l'uso, il rapporto; 1975-76

Bronze, Blei, Eisen, Stein

Jedes Element: 280 x 530 x 360 cm

Guss der Bronzeteile: De Andreis, Quinto Stampi: 1/2 im Besitz des Künstlers; 2/2 noch herzustellen; 02pa im Besitz des Künstlers, sign., num. & dat. auf Plakette am Werk

Ausst.: 1976 Milano, 1976 New York, 1980 Rieti, 1983 Dallas, 1984 Firenze, 1994 Japan, Cesena 1995, 1999 Palma de Mallorca, 2000 Caserta, 2002 Paris

Lit.: L'architettura 10-88, S. 742, + Abb.; Argan o. J., o. S. (S. 3) Abb. Nr. 17, 18; Ballo 1984, S. 27, Abb. S. 101, 103; Barilli 9.6.76, S. 1, 3-4, Abb. S. 4; Caracas 1978, Abb. S. 26, 3 x 2 (o. S.); Carluccio 6.7.76, S. 18; Caserta 2000, Abb. S. 7, 33, Abb. 31, 32 (Detail), 34/35; Cesena 1995, S. 10f, Abb. S. 26/27, 29; Colpo 1988, S. 22, 46, 54, 56, 58, 75, 98, 104, 106, Abb. S. 43; Columbus 1983, Abb. S. 51; Dallas 1983, Abb. S. 7, 8; De Micheli 1981, Abb. S. 234; Ferrara 1987, S. 11; Firenze 1984, S. 12, 46, 49, 127, 130, 132, 134, 186f, 220, Abb. S. 37, 128/129, 2 x 130, 2 x 131, 133, 134, 135, 155; Japan 1994, S. 50, 51 Abb. S. 50, 51; Innocente 12-77, S. 24, Abb. 2 x S. 24/25, 26 (Detail); Hunter 1982, S. 12, 21, 24, 188, 196, Abb. S. 189, 190/191; Hunter 1995, S. 16, 17, 26, 111, 280, Abb. S. 20/21, 22/23, 24/25, 115; Marsala 1997, S. 21; Martin 1-82, S. 104, Abb. S. 105 (Detail) (!); Milano 2001, S. 12, Abb. S. 13; Mussa 2-3 84, S. 52f; New York 1976, Abb. S. 16-27, Titel; Numana 1987, 67-79, Abb. S. 69; Palma de Mallorca 1999, S. 17, 24, Abb. S. 106/107, 108/109; Paris 2002, S. 15f, Abb. S. 34/35, 36, 37, 38/39; Pomodoro 1992, S. 100f; Pomodoro 2007, S. 16, 17, 24, 25, 65-67, 298, 299, 369, 588, Abb. S. 66, 151, 152/153, 154/155, 299, 589; Resto 10.12.76, + Abb.; Rieti 1980, Abb. 248; Sanesi 1-2 88, S. 72; San Leo o. J., S. 15 (o. S.); San Leo 1998, S. 13-19, Abb. 31-35; Scritti 2000, S. 10, 21, 67, 108, 111, 120, 128f, 155-260-263, Abb. S. 10, 342/343; Terni 1995, S. 15; Varese 1998, S. 59, 60, Abb. S. 46, 47; Volponi 1997, S. 13-19

Ursprünglicher Titel: *Pietrarubbia*

Die Motive dieses Werkes wurden mit zwei kleinen, stelenartigen *Bozzetti* vorbereitet (vgl. 74 PS 3, 74 PS 4; vgl. auch Maquette im Maßstab 1:10 75 SC 3)

The Pietrarubbia Group ist als ein noch unvollendeter Zyklus zu verstehen. Der Plan sieht sieben Elemente vor. Schon fertiggestellt sind Elemente I bis III *Il fondamento*, *L'uso* und dem aus zwei beweglichen, positiv-negativ Teilen bestehende *Il rapporto*, die gemeinsam diese Katalognummer bilden, und IV *La Quotidianità* (vgl. 75-76 SC 2), die aus zwei verschiedenen, zusammengeschweißten Teilen bestehen. – Die bisher nicht fertiggestellten Teile sollen „L'amore“ (Liebe) und „La morte“ (Tod) versinnbildlichen.

Archivnr.: 376 [584]

75-76 SC 2

The Pietrarubbia Group: la Quotidianità, 1975-76

Bronze und Eisen, 280 x 320 x 320 cm

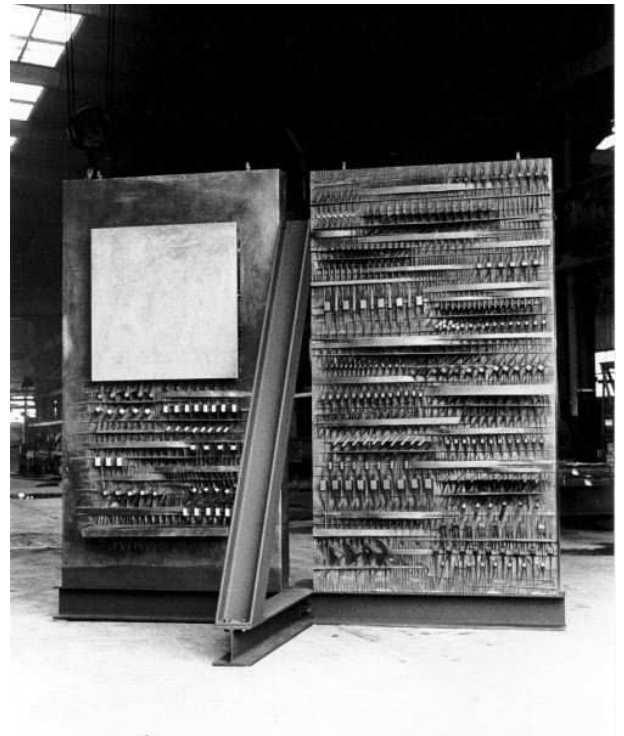
Guss: De Andreis, Quinto Stampi: 1/2 seit 1999 Firmenbesitz, auf Retro sign., num. & dat.; 2/2 Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano; 02pa im Besitz des Künstlers, 1993 restauriert

Ausst.: 1976 Milano, 1976 New York, 1983 Dallas, 1984 Firenze

Lit.: Dallas 1983, Abb. S. 8, (Tafel P); Firenze 1984, Abb. S. 131, 132; Hunter 1982, S. 12, 21, 24, 150, Abb. S. 25; New York 1976, Abb. S. 28, 29; Pomodoro 2007, S. 588 + Abb.; Scritti 2000, Abb. S. 344

Dieses Werk ist Teil von *The Pietrarubbia Group* (vgl. 75-76 SC 1)

Archivnr.: 376d [585]



76 SC 1

Sfera, 1976

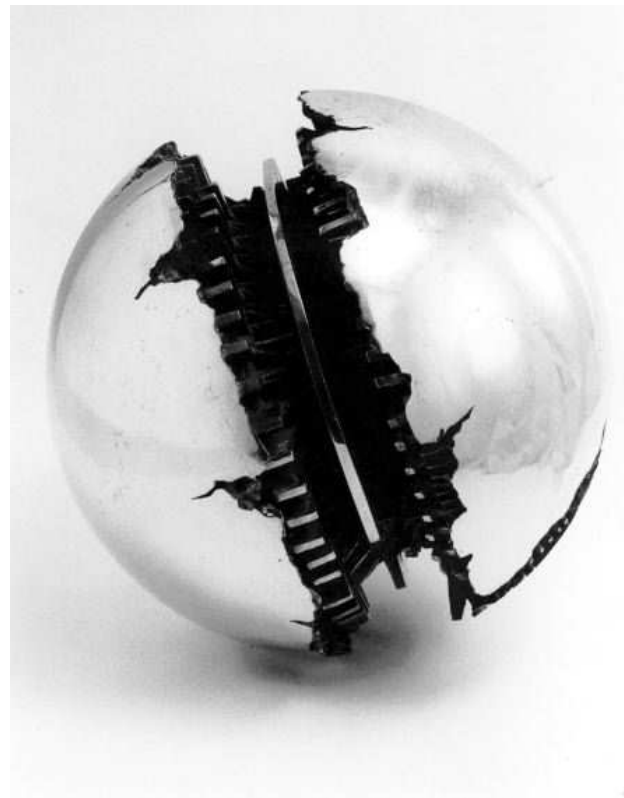
Bronze, Ø 50 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/2, 02pa Verbleib unbekannt; 2/2 Privatbesitz Roma

Ausst.: 1977 Milano, 1978-79 Bruxelles

Lit.: Amsterdam 1979, Abb. o. S.; Pomodoro 2007, S. 591 + Abb.

Archivnr.: 378 [591]



76 SC 2

Sfera 16, 1976

Bronze, Ø 30 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/6 – 5/6, 06pa Verbleib unbekannt, davon 2 Ex. div. Privatbesitz Milano²⁶; 6/6 Privatbesitz Caracas, sign., num. & betit.

Lit.: Milano 1977, 2 Abbildungen o. S.; Pomodoro 2007, S. 591 + Abb.

Archivnr.: 380 [590]



²⁶ Die Nummerierung ist nicht mehr zu rekonstruieren, da der ursprüngliche Plexiglassockel verloren gegangen ist.

77 SC 1

Sfera con perforazione, 1977

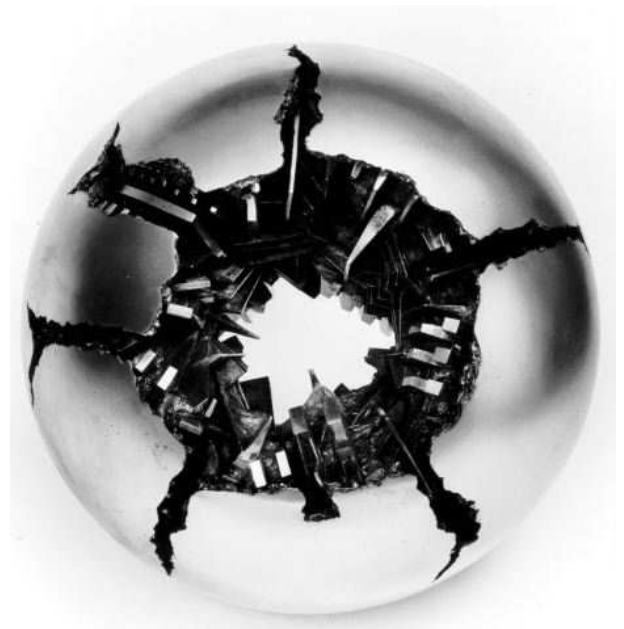
Bronze, Ø 80 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/2, 2/2, 02pa Verbleib unbekannt

Ausst.: 1978/79 München, 1978 Atlanta, 1979 Miami

Lit.: Pomodoro 2007, S. 598, Abb. S. 599

Archivnr.: 387 [618]



78 SC 1

Sfera, 1978

Bronze, Ø 30 cm

Auflage und Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 599 + Abb.

Archivnr.: 399 [620]



78 SC 2

Asta ciolare I, 1978

Bronze, 245 x 25 x 21,65 cm

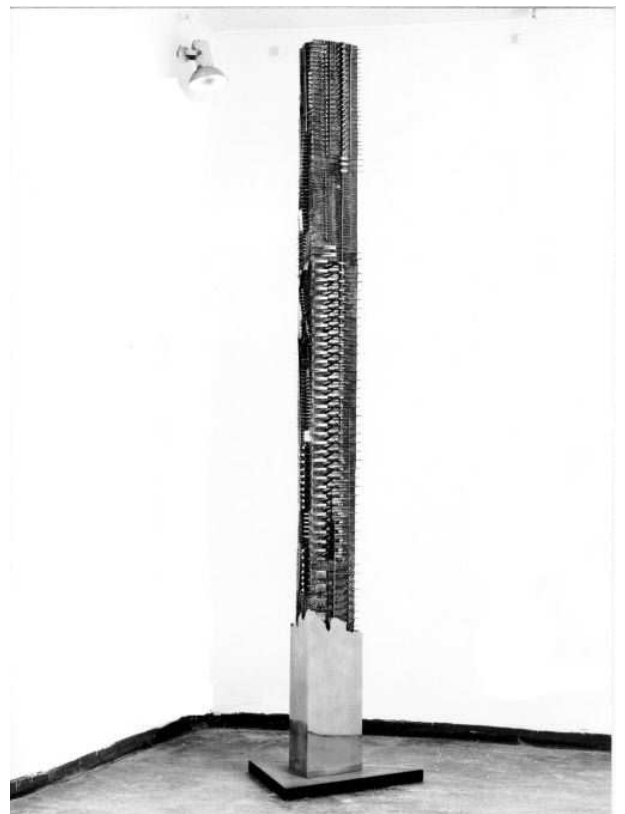
1/2 Privatbesitz Milano, 2/2 Johnson Wax, Racine,
(WI) USA; aufbewahrt: Counsil House, Wind
Point (WI); 02pa Privatbesitz Milano

Ausst.: 1981 Frankfurt, 1983 Chicago (?), 1984 Mila-
no, 1984 Udine

Lit.: Chicago 1983, Abb. S. 221; Frankfurt 1981, S. 74,
Abb. S. 75; Nordness 1980, S. 182, Abb. S. 33,
182, 183; Pomodoro 2007, S. 601 + Abb.; San
Francisco 1981, Abb. Titel; Udine 1984, Abb.
o. S.

Ursprünglicher Titel: *Colonna triangolare*

Archivnr.: 405 [626]



78 SC 3

Colonna, 1978

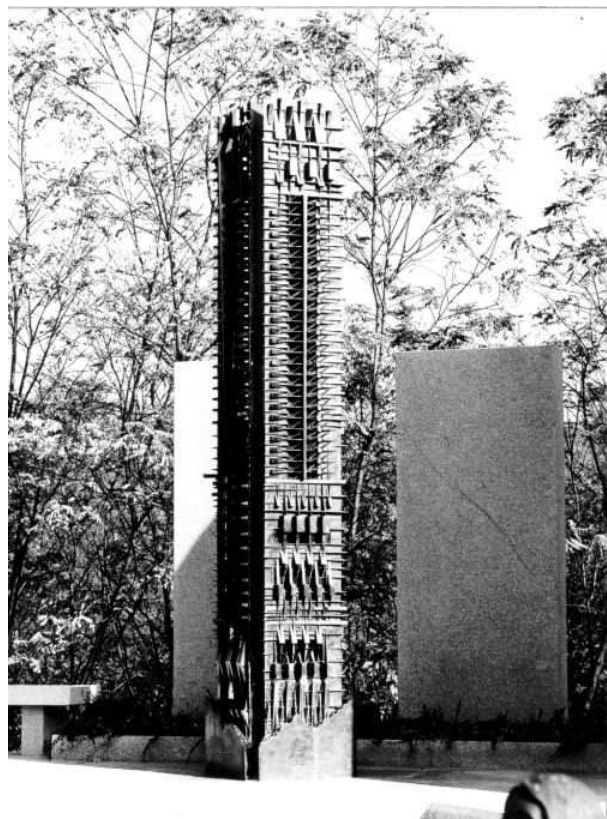
Patinierte Bronze; 500 x 72 x 72 cm

Guss: De Andreis, Quinto Stampi: 1/2 Privatbesitz
Solbiate Arno, Teil einer Grabgestaltung, durch
Galerieverkauf New York (NY) USA; 2/2 Pri-
vatbesitz Palm Beach (FL) USA durch Galerie-
verkauf Zürich; 02pa im Besitz des Künstlers

Ausst.: 1990 Rozzano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 600, Abb. S. 601; Rozzano
1990, Abb. S. 63, Tafel 58

Archivnr.: 409 [625]





78-79 SC 1

Sfera con sfera, 1978-79

Bronze, Ø 250 cm

Guss: Bonvicini, Verona: 1/2 Privatbesitz Forte dei Marmi 1998 (von der Firma Interpro-gramme, Lugano, Schweiz 1998, die auch den Auftrag gab), 2/2 Hakone Open Air Museum, Tokyo; 02 pa Pietro Barilla, Parma

Ausst.: 1981 Tokyo, 1984 Firenze, 1993 Parma, 1994 Japan

Lit.: L'arredo o. Jahr, S. 100, Abb. S. 101/102, 2 x 102, 103 (Abb. Zeichnung), Columbus 1983, Abb. S. 66; Gabardi 6-82, S. 59-60, Abb. S. 59; Firenze 1984, Abb. S. 2 x 112, 113; Forte Belvedere 1986, Abb. S. 23/24, 25, 26, 27, 28, 29/30; Hakone Open-Air 1988, 2 Abb. o. S.; Hunter 1982, Abb. 135; Hunter 1988, S. 201f, Abb. S. 202, 203; Japan 1994, S. 77; Lugano 1989, S. 119, Abb. S. 81; Palma Campania 1982, Abb. S. 48; Parma 1993, S. 359, Abb. S. 255, 359; Perazzi 9-82, S. 36-39, + Abb.; Pomodoro 1992, S. 109; Pomodoro 2007, S. 305, 370, 610, Abb. S. 162, 611; Seoul 1988, Abb. 384; Terra Ticinese 8-80, S. 72, 3 Abb.; Tokyo 1981, S. 22, Abb. S. 23 (o. S.)

Mit diesem Werk gewann Arnaldo Pomodoro 1981 den Henry-Moore-Preis des Hakone Open Air Museum in Japan.

Archivnr.: 415 [655]

78-80 SC 1

Asta ciolare Ila, 1978-80

Bronze, 260 x 25 x 21,65 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/2 Privatbesitz USA, 2/2 Privatbesitz USA; 02pa Privatbesitz Miami (FL) USA; pa Hakone Open Air Museum, Tokyo, Jan. 1983, Jan. 1993 nach Verleihung des Henry-Moore-Preises überreicht

Ausst.: 1981 San Francisco, 1981-82 Milano, 1982 Paris, 1983 Columbus, 1984 Boston, 1985 Tokyo, 1987 Ferrara, 1994 Japan

Lit.: Columbus 1983, Abb. S. 32; Ferrara 1987, Abb. S. 17, 20; Japan 1994, Abb. S. 54; Milano 1981, S. 114, Abb. S. 4 x 114, 2 x 115; San Francisco 1981, Abb. Titel, S. 30 (Mitte), 32, 33 (links); Pomodoro 2007, S. 601, Abb. S. 164, 601; Scritti 2000, Abb. S. 156; Tokyo 1985, Abb. S. 2 x 18

Archivnr.: 426 [627]



78-80 SC 2

Asta ciolare II B, 1978-80

Bronze; 260 x 25 x 21,65 cm

1/2 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; 2/2 Privatbesitz USA, seit 1988; 02pa Privatbesitz Roma

Lit.: Pomodoro 2007, S. 602 + Abb.

Archivnr.: 426b [628]



78-80 SC 3

Asta cielare III, 1978-80

Bronze, 270 x 5 x 4,33 cm

1/9 Galerieverkauf Roma; 2/9 Privatbesitz Milano; 3/9
Galerieverkauf Milano; 4/9 Privatbesitz USA
durch Galerieverkauf San Francisco (CA) USA;
5/9 Galerieverkauf Milano; 6/9 zuerst Galerie-
verkauf New York, ab Mai 1996 Galeriebesitz
Seoul; 7/9 Galeriebesitz San Francisco (CA)
USA; 8/9 Privatbesitz; 9/9, pa Galeriebesitz
Pesaro; pa Privatbesitz Milano

2 Varianten: pa Privatbesitz Milano; pa Privatbesitz
Milano (= Variante)

Alle Ex. auf Sockel sign., num. & dat.

Ausst.: 1981 San Francisco, 1982 Paris, 1983 Milano,
1983 Portofino, 1984 Boston, 1999 Seoul

Lit.: Ferrara 1987, Abb. S. 20; San Francisco 1981,
Abb. S. 30 (links), 33 (Mitte); Columbus 1983,
S. 32 (Mitte); Pomodoro 2007, S. 602, Abb. S.
164, 602

Archivnr.: 427 [629]



78-80 SC 4

Asta cielare IIIa; 1978-80

Bronze, 210 x 5 x 4,33 cm

4 Ex.: 1. Privatbesitz Bordighella; 2. Privatbesitz USA,
durch Galeriebesitz San Francisco (CA) USA;
3. Privatbesitz Milano; 4. Privatbesitz Milano

Ausst.: 1981 San Francisco; 1983 Portofino

Lit.: Pomodoro 2007, S. 602 + Abb.

Archivnr.: 428 [630]

(Keine Abb. vorhanden)

78-80 SC 5

Doppia asta cielare, 1978-80

Bronze; 512 x 25 x 21,65 cm

1/2 ursprüngl. Firmenbesitz Roma, 1996 an unbekannt
versteigert; 2/2 Galeriebesitz New York (NY)
USA; 02pa Galeriebesitz San Francisco (CA)
USA

Ausst.: 1984 Ancona, 1984 Firenze, 1987 Ferrara,
1988 Brisbane, 1988 Venezia

Lit.: Ferrara 1987, Abb. S. 16, 18; Pomodoro 2007, S.
603 + Abb.

Achivnr.: 429 [632]



78-80 SC 6

Doppia asta cielare, 1978-80

Bronze, 512 x 10 x 8,66 cm

1/2, 2/2 im Besitz des Künstlers, nicht sign.; 02pa noch
herzustellen

Ausst.: 1984 Firenze, 1984 Ancona, 1987 Ferrara,
1988 Venezia, 1988 Brisbane, 1999 Palma de
Mallorca, 2002 Valencia

Lit.: Ferrara 1987, Abb. S. 16, 18; Pomodoro 2007, S.
603 + Abb.; Valencia 2002, S. 8, Abb. S. 33;
Varese 1998, Abb. S. 15

Archivnr.: 429a [633]



78-80 SC 7

Doppia asta ciellare II, 1978-80

Bronze; 512 x 10 x 8,66 cm

1/2 im Besitz des Künstlers, weder num. noch sign.;
2/2 Galeriebesitz San Francisco (CA) USA, seit
1988, 02pa noch herzustellen

Ausst.: 1984 Firenze, 1984 Ancona, 1987 Ferrara,
1988 Venezia, 1988 Brisbane, 1989 Novara,
1997 Pesaro, 1999 Palma de Mallorca, 2002
Valencia

Lit.: Ferrara 1987, Abb. S. 16, 18; Pomodoro 2007, S.
604 + Abb.; Valencia 2002, S. 8, Abb. S. 33;
Varese 1998, Abb. S. 15

Archivnr.: 429b [634]



78-80 SC 8

Asta ciellare IV, 1978-80

Bronze; 285 x 10 x 8,66 cm

1/3 Privatbesitz New Orleans, durch Galerieverkauf
San Francisco; 2/3 Galerieverkauf New York;
3/3 Galerieverkauf New York; 03pa Galeriever-
kauf San Francisco

Ausst.: 1981 San Francisco, 1981 Berkeley, 1983
Milano, 1983 Columbus, 1984 Boston

Lit.: Columbus 1983, Abb. S. 32; Ferrara 1987, Abb.
S. 20; Pomodoro 2007, S. 604 + Abb.

Archivnr.: 430a [635]



78-80 SC 9

Asta cielare IVb, 1978-80

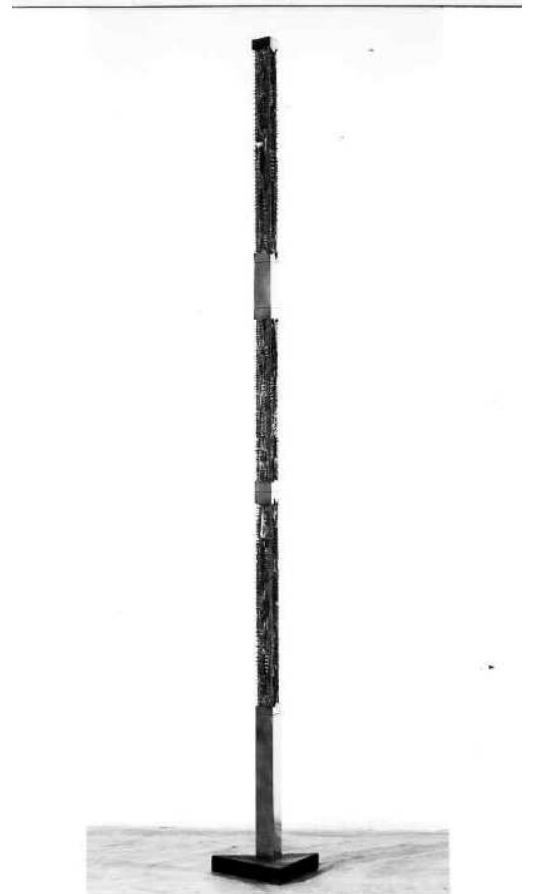
Bronze; 285 x 10 x 8,66 cm

1/3 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; 2/3 Galerieverkauf Milano; 3/3 Privatbesitz Milano; 03pa Privatbesitz Roma

Ausst.: 1983 Columbus

Lit.: Pomodoro 2007, S. 604 + Abb.

Archivnr.: 430b [636]



78-80 SC 10

Asta cielare IV, 1978-80

Bronze; 285 x 10 x 8,66 cm, Sockel h: 6,5 cm

1/3 Privatbesitz Milano, 2/3 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA, auf Sockel sign. & num.; 3/3 Privatbesitz København; 03pa bis Nov. 2001 Privatbesitz Italien, dann Verbleib unbekannt.²⁷

Ausst.: 1981 San Francisco, 1983 Milano

Lit.: Ferrara 1987, Abb. S. 20; Pomodoro 2007, S. 604, Abb. S. 164, 605; San Francisco 1981, Abb. S. 30 (rechts), 32 (rechts)

Archivnr.: 430c [637]



²⁷ Eine ähnliche *Aste cielare* von 1978-80 mit den Maßen 285 x 10 x 8,66 cm (Sockelhöhe: 6 cm) befindet sich im Besitz der Banca Commerciale Italiana, New York. Sie wird im Bestandskatalog der Bank abgebildet („Arte italiana 1960/80“, Hrsg.: Banca Commerciale italiana, New York; Text: A. C. Quintavalle, Torino 1984, S. 140, Abb. S. 141). Da ausreichendes Vergleichsmaterial zu einer sicheren Identifizierung fehlt, ist dieses Werk letztendlich nicht sicher dieser oder einer anderen *Asta cielare* zuzuordnen.

78-80 SC 11

Asta ciolare V, 1978-80

Bronze; 230 x 10 x 8,66 cm

3 Ex.: 1., 2. Galerieverkauf Milano, 3. seit 1986
Galeriebesitz New York (NY) USA, durch
Galerieverkauf San Francisco (CA) USA

Ausst.: 1983 Columbus

Lit.: Columbus 1983, S. 32 (2. von links); Ferrara
1987, Abb. o. S. (2. von links); Pomodoro
2007, S. 604, Abb. S. 605

Archivnr.: 430d [638]



78-80 SC 12

Asta ciolare VI, 1978-80

Bronze, 220 x 10 x 8,66 cm

Einzelstück

Privatbesitz USA, durch Galeriebesitz San Francisco
(CA) USA

Lit.: Pomodoro 2007, S. 605

Archivnr.: 430e [639]

(Keine Abb. vorhanden)

78-80 SC 13

Asta ciolare VII, 1978-80

Bronze, 230 x 10 x 8,66 cm

Einzelstück

Galerieverkauf Pesaro

Lit.: Pomodoro 2007, S. 605

Archivnr.: 430f [640]

(Keine Abb. vorhanden)

78-80 SC 14

Asta ciolare VIII, 1978-80

Bronze, 210 x 10 x 8,66 cm

Einzelstück

Privatbesitz New York (NY) USA, seit Anfang 1985

Lit.: Pomodoro 2007, S. 605

Archivnr.: 430g [641]

(Keine Abb. vorhanden)

78-80 SC 15

Asta ciolare, 1978-80

Bronze, 280 x 10 x 8,66 cm

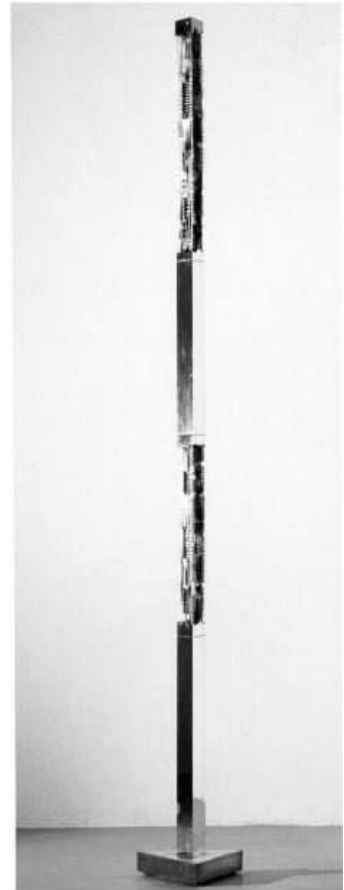
Einzelstück (Guss: 1990)

Galerieverkauf Milano 1991

Sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 605 + Abb.

Archivnr.: 430h [642]



78-80 SC 16

Asta ciolare, 1978-80

Bronze; 270 x 10 x 8,66 cm

Einzelstück

Privatbesitz Milano, seit 1991

Sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 606 + Abb.

Archivnr.: 430i [643]

(Keine Abb. vorhanden)

78-80 SC 17

Asta cielare, 1978-80

Bronze; 270 x 5 x 4,33 cm
Einzelstück (Guss: 1990)
Privatbesitz Milano, seit 1991
Sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 606 + Abb.

Archivnr.: 430l [644]

(Keine Abb. vorhanden)

78-80 SC 18

Asta cielare, 1978-80

Bronze; 300 x 5 x 4,33 cm
Guss: strukturierte Elemente: Geccherle, Milano; glatte
Elemente: Boffino, Milano
Einzelstück
Galerieverkauf Tokyo 1995
Sign., num. & dat.

Ausst.: 1994 Japan
Lit.: Pomodoro 2007, S. 606 + Abb.

Archivnr.: 430m [645]

(Keine Abb. vorhanden)

78-95 SC 1

Asta cielare, 1978-1995

Bronze; 238 x 10 x 8,66 cm (Sockel: 3,5 x 40 x 34,64 cm)

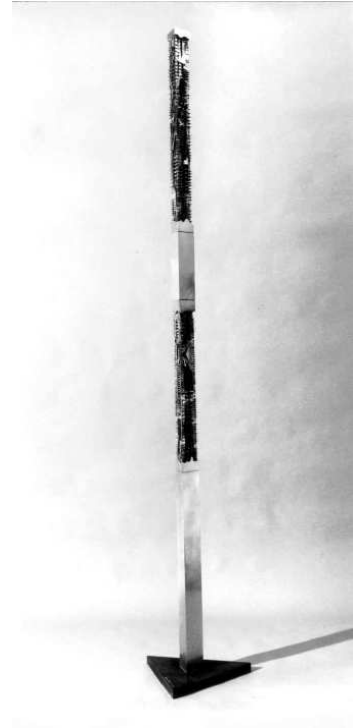
1. Ex.: Guss: Geccherle, Milano (1995); pa Privatbesitz März 1996; auf Sockel sign., num. (1980-90). & dat.

Ausst.: 1981 San Francisco, 1983 Milano, 1983 Columbus, 1984 Boston

Lit.: Columbus 1983, Abb. S. 32; Ferrara 1987, Abb. S. 20; Pomodoro 2007, S. 617 + Abb.

Die erste Idee stammt aus dem Jahr 1978.²⁸

Archivnr.: 430p [674]



²⁸ Im Archiv des Künstlers ist als Datierung 1980-95 angegeben. Ausdrücklich ist dort aber vermerkt, dass das Projekt wie das vieler anderer *Aste cielari* auf die Zeit von 1978-80 zu datieren ist. (Die Gips-Modelle der einzelnen Segmente stammten von 1978-80, die endgültige Komposition samt Guss von 1995).

79 SC 1

Doppia porta, 1979

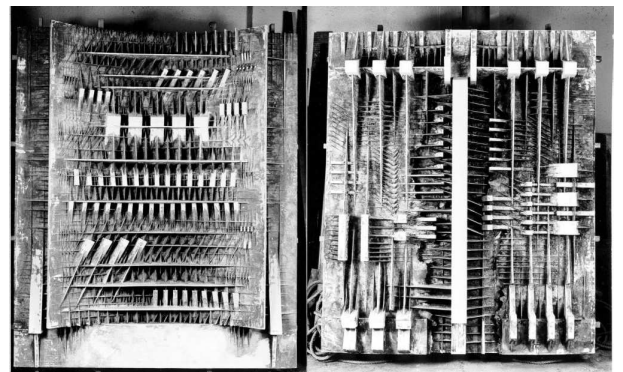
Bronze, 230 x 185 x 60 cm

1/2 Verbleib unbekannt, ursprünglich: Privatbesitz Bruxelles; 2/2, 02pa im Besitz des Künstlers
Titel bis Februar 2002: *Porta*

Ausst.: 2000 Valencia, 2001 Sassoferrato

Lit.: Pomodoro 2007, S. 609 + Abb.; Sassoferrato 2001, Abb. S. 146, 147; Valencia 2002, S. 7; Abb. S. 30, 31

Archivnr.: 410 [652]



79 SC 2

Porta d'Europa I°; 1979

Bronze; 80 x 42 x 6 cm, Sockel: 42 x 42 cm

1/2 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA, 2/2

Privatbesitz Roma, 02pa Privatbesitz New York
(NY) USA

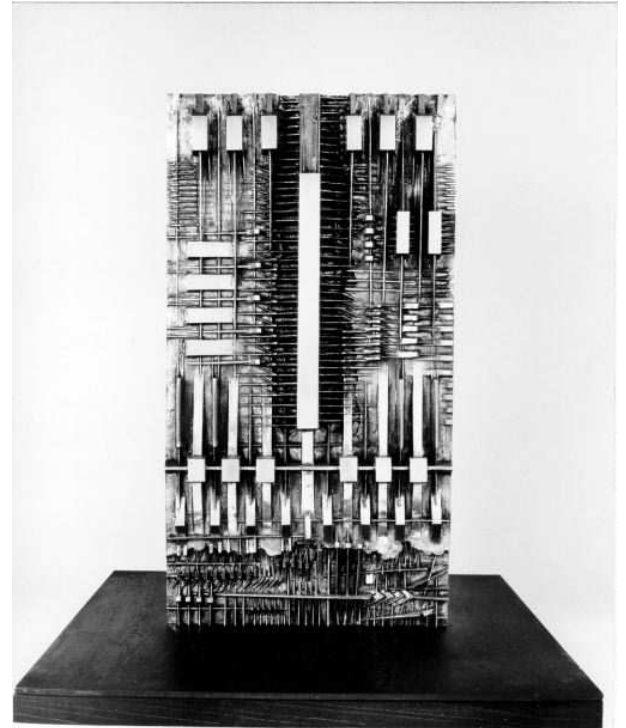
Zusatzbezeichnung: *bozzetto*

Ausst.: 1979 Bologna

Lit.: Pomodoro 2007, S. 609 + Abb.

Die Plastik ist die erste Studie für *Porta d'Europa* (79-
79 PR 1).

Archivnr.: 414





79 SC 3

Triade, 1979

Bronze, Eisen; 3 Elemente je h: 1500 cm, Ø 150 cm,

1/2 The Donald M. Kendall Sculpture Garden at PepsiCo, Purchase (NY) USA, aufgestellt 1981;
2/2, 02pa noch herzustellen

Polyester im Besitz des Künstlers; von Ende 1986 bis 2002 als Leihgabe in Pavia, Piazza Borgo Calvenzano (Porta Milano), seit 2006 in Turin, Rotonda Maroncelli, aufgestellt (ohne Werkstatus)

Ausst.: 1984 Firenze (Polyester), 1985-86 Pavia (Polyester)

Lit.: Colpo 1988, S. 21f, 56, 58, 75, 106, Abb. S. 42; Columbus 1983, Abb. S. 65; Firenze 1984, S. 12, 14, 45, 171, Abb. S. 119; Hunter 1982, S. 108, 112, 116, 150, Abb. S. 106/107, 6 x 110, 6 x 111, 113, 114, 115, 117; Hunter 1995, S. 80, 91, 98, 104, 107, 150, 202, Abb. S. 8 x 106, 108, 109, 126/127; Marsala 1997, S. 16, 18, Abb. 15, 17; Mussa 3-6 84, S. 52, Abb. S. 52; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 44, 50/51; Paris 2002, Abb. S. 26, 40, 41, 42/43, 99; Pomodoro 1992, S. 61; Pomodoro 2007, S. 61, 62, 305, 315, 365, 370, 374, 606, Abb. S. 63, 163, 607; Quintavalle 13.8.84, S. 29, Abb. S. 29; Rezzato 1988, Abb. S. 37; San Quirico d'Orcia 1985, Abb. S. 110; Scritti 2000, S. 105, 143f, Abb. 142, 144, 441f; Seoul 1988, Abb. 384; Sphere 1997, Abb. S. 148, 149; Valencia 2002 Abb. S. 11; Varese 1998, Abb. S. 55, 61

Das Projekt wurde ursprünglich von Farah Diba, der Frau des Schahs von Persien in Auftrag gegeben und konzipiert. Es sollte auf einer Kreuzung vor dem Tehran Museum of Contemporary Art aufgestellt werden. Durch den Ausbruch der Revolution wurde der Verkauf in den Iran verhindert. – Zu diesem Werk existiert ein Bozzetto (79 PR 1)

Archivnr.: 441 [647]

79 SC 4

Sfera, 1979

Vergoldete Bronze, Ø 30 cm

1/2 Privatbesitz San Antonio (TX) USA, durch Galerieverkauf New York (NY) USA; 2/2 Galerieverkauf Roma 1982; 02 pa Privatbesitz Seregno; von Künstler an Wohltätigkeitsauktion zugunsten von Amnesty International zur Verfügung gestellt, von dort in Galeriebesitz Milano

Ausst.: 1981 San Francisco, 1984 Boston, 1991 Milano

Lit.: Bråhammar 1979, Abb. S. 372/373; Pomodoro 2007, S. 608 + Abb.; San Francisco 1981, Abb. S. 28/29; Sphere 1997, Abb. S. 99

Die *Sfera* ist ein Bozzetto für eine nicht realisierte, größere Skulptur für eine pharmazeutische Fabrik in La Jolla (CA) USA. Die Form soll an eine Zelle, bzw. Lymphozyte unter einem Elektronenrastermikroskop erinnern. (Beginn des Projekts: 1978).



Archivnr.: 400 [649]

79-80 SC 1

Sfera, 1979-80

Bronze, Ø 80 cm

1/2 Privatbesitz Caracas, Venezuela, seit Sept. 80; 2/2 Privatbesitz London seit 2000; 1980 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA, dann Privatbesitz Kalifornien, USA bis Okt. 2000; 02pa Galerieverkauf New York (NY) USA

Ausst.: 1980 Roma, 1981 San Francisco

Lit.: Pomodoro 2007, S. 610 + Abb.; Roma 1980, Abb. S. 39; San Francisco 1981, Abb. S. 24-25, 38/40, 41/42



Archivnr.: 417 [654]

80 SC 1

Sfera, 1980

Bronze, Ø 20 cm

1/9, 2/9 Galerieverkauf Pesaro 1980, 3/9 Privatbesitz Milano, Jan. 1981; 4/9 Privatbesitz Milano, Dez. 1980; 5/9, 6/9, 7/9 Privatbesitz Napoli 1981; 8/9 div. Galeriebesitz Italien, 9/9 Privatbesitz Milano, seit 1998; zuerst Privatbesitz Oklahoma, dann San Antonio (TX) USA, ab 1989 weiterer Privatbesitz Texas, sign. & num.; 02pa Privatbesitz Milano seit Dez. 1980; pa Privatbesitz Milano Jan. 1980; pa Privatbesitz Vaduz Juni 1981; pa Privatbesitz New York (NY) USA Juni 1981

Lit.: Pomodoro 2007, S. 612 + Abb.

Archivnr.: 432 [656]



80 SC 2

Sfera, 1980

Vergoldete Bronze, Ø 30 cm

1/6 Privatbesitz Roma; 2/6 Privatbesitz seit Dez. 1980; 3/6 Privatbesitz USA Feb. 1981; 4/6 Galerieverkauf Milano 1981; 5/6 Galerieverkauf Milano, 1999 auf neuem Bronzesockel mit beweglicher Achse montiert²⁹; 6/6 1998 Galeriebesitz Milano aus Privatbesitz Milano, 1999 auf neuem Bronzesockel mit beweglicher Achse montiert; 06pa Privatbesitz seit Nov. 1981

Auf Sockel sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 612 + Abb.

Archivnr.: 438 [658]



²⁹ Ursprünglich war sie wie viele *Sfere* dieser Art auf einem signierten Plexiglassockel gesetzt.

80-85 SC 1

Asta ciolare, 1980-85

Bronze, 310 x 25 x 21,65 cm

1/2 Privatbesitz Roma, 2/2 Galerieverkauf New York
(NY) USA; 02pa Privatbesitz USA, durch Ga-
lerieverkauf Florida

Ausst.: 1987 New York, 1987 Ferrara

Lit.: New York 1987, Abb. o. S.; Pomodoro 2007, S.
617, Abb. S. 165, 617

Archivnr.: 561 [672]



80-95 SC 1

Asta ciolare, 1980-1995

Bronze; 238 x 10 x 8,66 cm

Einzelstück

Galerieverkauf Tokyo Juli 95

Sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 617 + Abb.

Die erste Idee stammt aus dem Jahr 1978-80; abge-
schlossen wurde dieses Projekt mit dem Guss
des Werkes 1995.

Archivnr.: 430n [673]

(Keine Abb. vorhanden)

81 SC 1

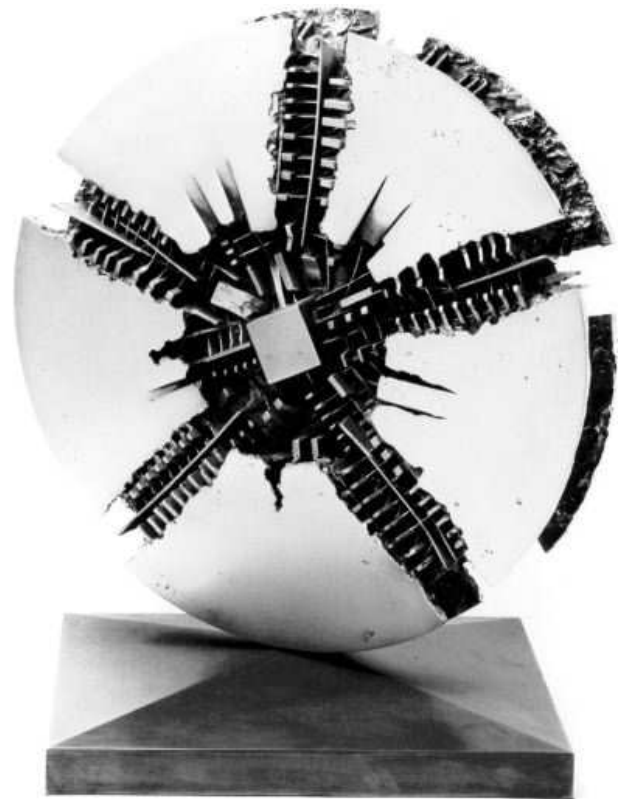
Disco, 1981

Bronze, Ø 40 cm

1/6 Privatbesitz, 2/6 Privatbesitz Milano seit 1998 durch Galerieverkauf Milano (ursprünglich Privatbesitz Milano); 3/6 Privatbesitz Milano, 4/6 Privatbesitz, 5/6 Privatbesitz Bozen durch Auktion Nov. 1999 aus Privatbesitz Roma, sign. & num.; 6/6, 06pa Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; pa Galerieverkauf Milano März 1982; pa Privatbesitz Milano seit Juni 1982; pa seit 1991 Privatbesitz Roma

Lit.: Pomodoro 2007, S. 618 + Abb.

Archivnr.: 444 [676]



81 SC 2

Sfera con sfera, 1981

Bronze, Ø 20 cm

1/9 – 5/9, 7/9 – 9/9 Privat-, bzw. Firmenbesitz, Forte dei Marmi; 6/9 Privatbesitz, 1994 Plexiglassockel durch Bronzesockel mit beweglicher Achse ersetzt, sign., num. & dat., 09pa wahrscheinlich Privatbesitz USA; pa Hakone Open Air Museum, Tokyo, Juli 1981, Schenkung des Künstler

Lit.: Pomodoro 2007, S. 618 + Abb.

Archivnr.: 445 [675]



81 SC 3

Foglio, 1981

Bronze; 64 x 22 cm, mit Halterung: 82 x 25 x 22 cm

Einzelstück (?)

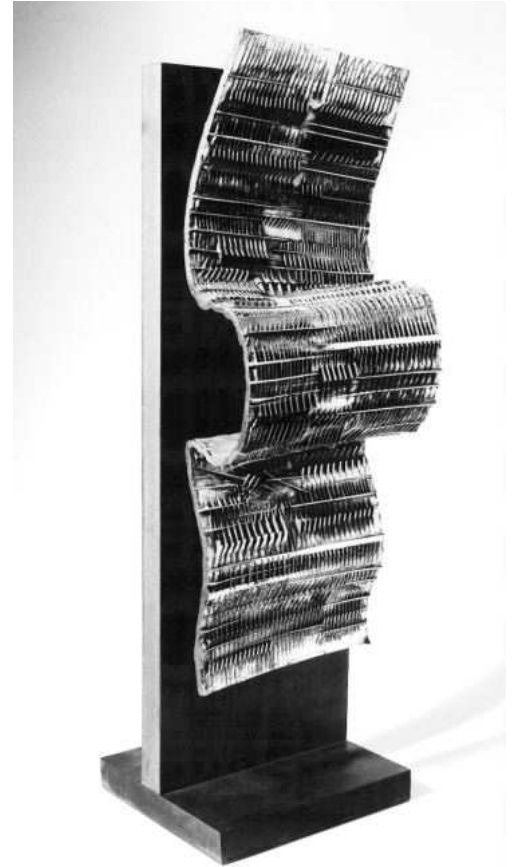
Privatbesitz Milano seit 1981

Zusammen mit einem leicht abweichenden Exemplar (81 SC 4) wurde dieser *Foglio* als Modell für eine nie verwirklichte Edition im Auftrag einer Mailänder Firma angefertigt.

Ausst.: 1983 Portofino, 1984 Boston

Lit.: Pomodoro 2007, S. 621, Abb. S. 620

Archivnr.: 458 [681]



81 SC 4

Foglio, 1981

Bronze, 64 x 22 cm (mit Halterung: 81,2 x 25,4 x 22,8 cm)

Einzelstück (?)

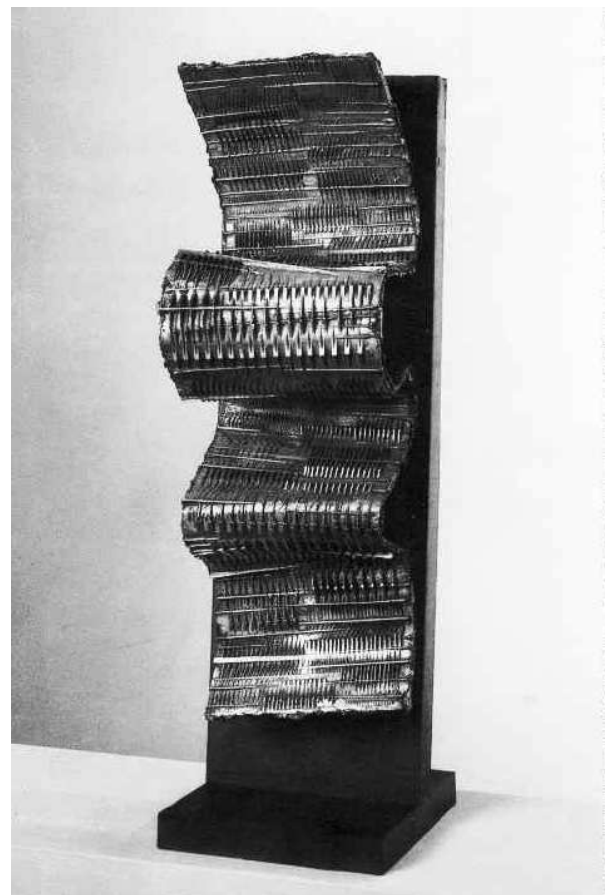
Privatbesitz Palo Alto (CA), USA durch Galerieverkauf San Francisco (CA) USA

Ausst.: 1984 Rohnert Park

Lit.: Pomodoro 2007, S. 621, Abb. S. 620; Rohnert Park 1984, Abb. S. 63

Zusammen mit einem leicht abweichenden Exemplar (81 SC 3) wurde dieser *Foglio* als Modell für eine nie verwirklichte Edition im Auftrag einer Mailänder Firma angefertigt.

Archivnr.: 458a [682]



81 SC 5

I pillari per Amaliehaven 1; 1981

Bronze

Säule I: 72 x 6 x 6 cm; Säule II: 42 x 6 x 6 cm

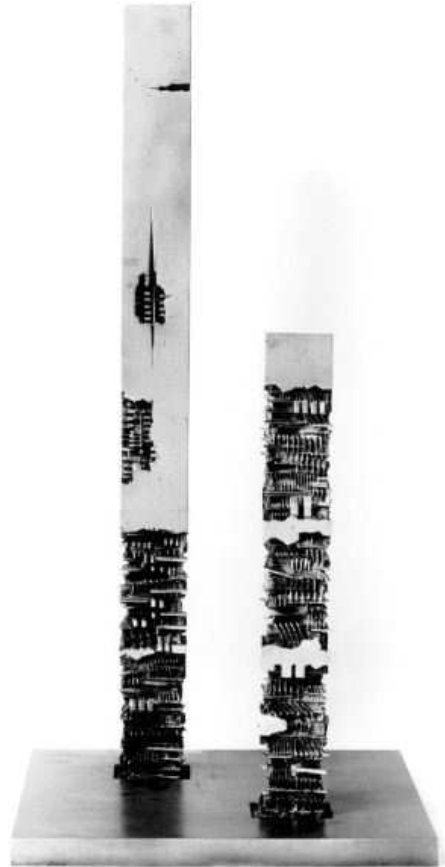
Guss: Geccherle, Milano: 1/3, 2/3 (vergoldet) Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; 3/3 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; 03pa Galerieverkauf Tokyo

Ausst.: 1985 Tokyo

Lit.: Pomodoro 2007, S. 621 + Abb.; Tokyo 1985, Abb. S. 17

Das Säulenpaar ist der erste Bozzetto des Projektes für Amaliehaven, København (vgl. *Pillari per Amaliehaven*, 82-83 SC 2).

Archivnr.: 471 [683]



81 SC 6

I pillari per Amaliehaven 2, 1981

Bronze; Säule I: 72 x 6 x 6 cm, Säule II: 42 x 6 x 6 cm

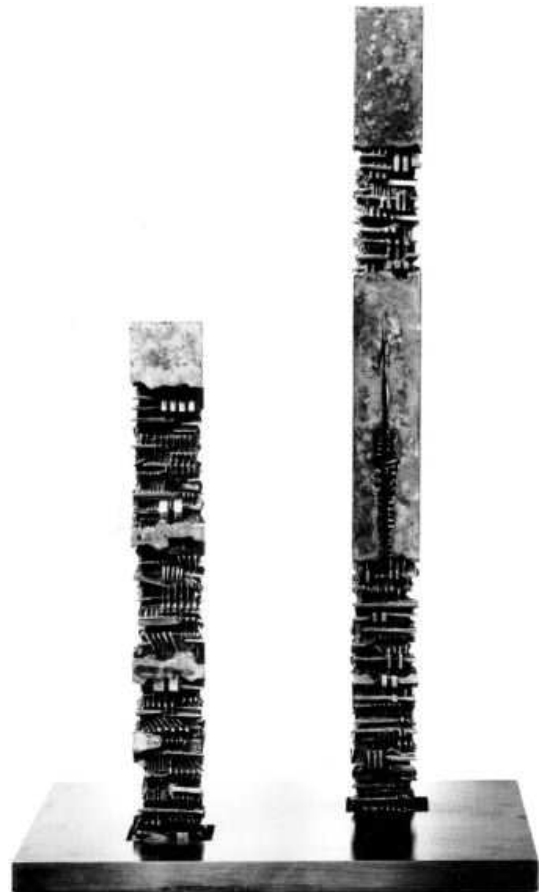
Guss: Geccherle, Milano: 1/3 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; 2/3 Privatbesitz Boston (MA) USA (vergoldet); 3/3 nicht ausgeführt, weil die Form beim Gießen zerstört wurde; 03pa Privatbesitz Parma, patinierte Bronze

Ausst.: 1984 Boston

Lit.: Pomodoro 2007, S. 621 + Abb.

Das Säulenpaar ist der zweite Bozzetto des Projektes für Amaliehaven, København (vgl. *Pillari per Amaliehaven*, 82-83 SC 2).

Archivnr.: 472 [684]



81 SC 7

I pillari per Amaliehaven 3; 1981

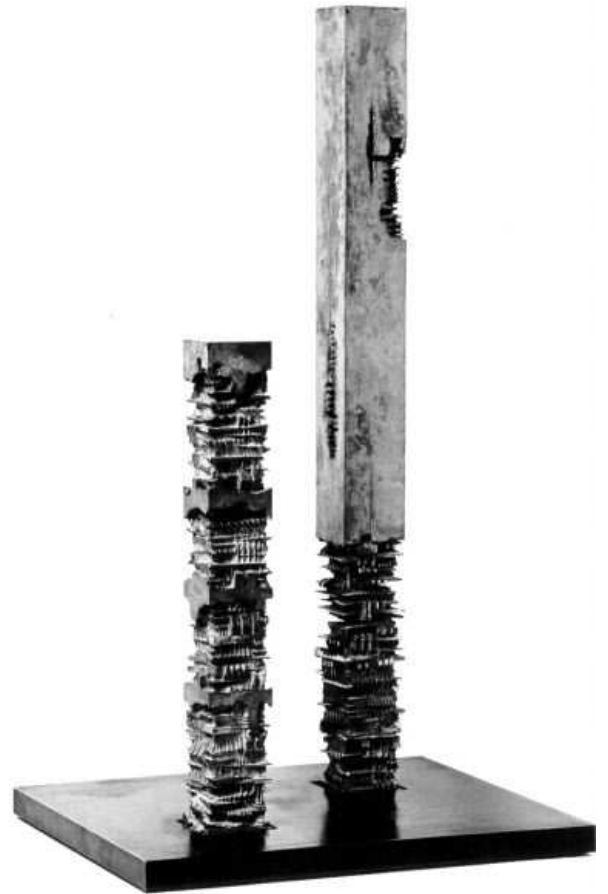
Bronze

Bronze; Säule I: 72 x 6 x 6 cm, Säule II: 42 x 6 x 6 cm
Guss: Geccherle, Milano: 1/3 Galerieverkauf San Francisco; 2/3 Verbleib unbekannt (patiniert); 3/3 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; 03pa Galerieverkauf Paris; pa Privatbesitz St. Louis (MO) USA, dieses Ex. ist unvollständig, da es nur die kleine Säule enthält.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 621 + Abb.

Das Säulenpaar ist der dritte Bozzetto des Projektes für Amaliehaven, København (vgl. *Pillari per Amaliehaven*, 82-83 SC 2).

Archivnr.: 473 [685]



81 SC 8

I pillari per Amaliehaven 4, 1981

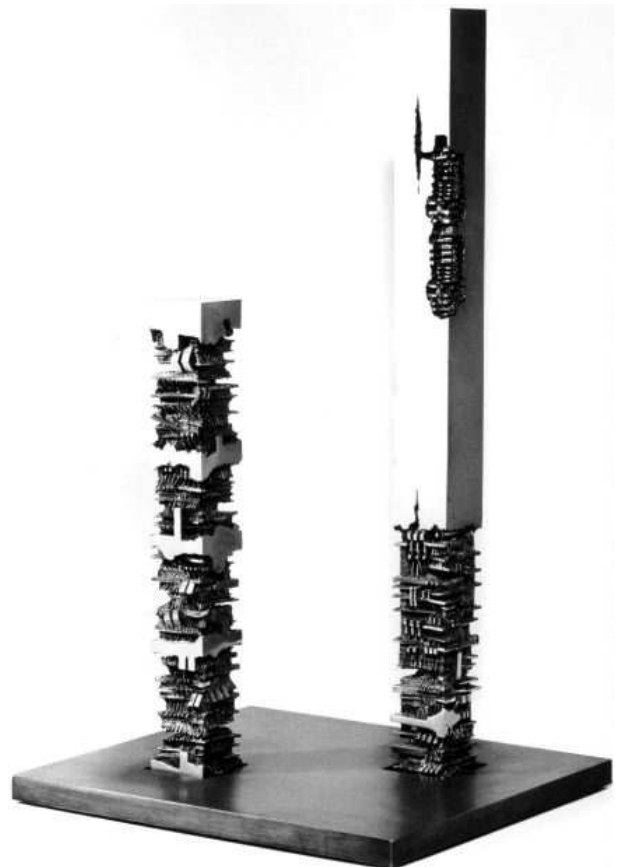
Bronze, Säule I: 72 x 6 x 6 cm; Säule II: 42 x 6 x 6 cm
Guss: Geccherle Milano: 1/3 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA (patiniert); 2/3 Galerieverkauf Milano; 3/3 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; 03pa Privatbesitz (vergoldet)

Ausst.: 1984 Ancona, 1985 Tokyo

Lit.: Pomodoro 2007, S. 621 + Abb.; Tokyo 1985, Abb. S. 17

Das Säulenpaar ist der vierte Bozzetto des Projektes für Amaliehaven, København (vgl. *Pillari per Amaliehaven*, 82-83 SC 2).

Archivnr.: 474 [686]



81 SC 9

Colonna Oklahoma, 1981

Bronze; 45 x Ø 6,5 cm

1/3 Galeriebesitz New York (NY) USA; 2/3 Privatbesitz San Francisco (CA) USA, 3/3 Galerieverkauf Caracas, Venezuela; 03pa Privatbesitz New York (NY) USA; pa Galeriebesitz New York (NY) USA, aus Privatbesitz Oklahoma
Zusatzbezeichnung: *bozzetto*.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 622 + Abb.

Diese Säule ist eine recht genaue Studie für die
Colonna Oklahoma (81-82 SC 1).

Archivnr.: 439 [687]



81-82 SC 1

Colonna Oklahoma, 1981-82

Bronze, 500 x Ø 35 cm

1/2 Galeriebesitz Pesaro, aus Privatbesitz Oklahoma (durch Galeriebesitz New York, NY, USA); 2/2 Flughafen San Francisco (CA) USA; 02pa Università Commerciale „Bocconi“, Milano, seit Sommer 1986

Lit.: Pomodoro 2007, S. 622 + Abb.

Auftraggeber: Privatmann in Oklahoma, der sein Ex. mittlerweile wieder veräußert hat.

Archivnr.: 439b [688]



81-82 SC 2

Sfera, 1981-82

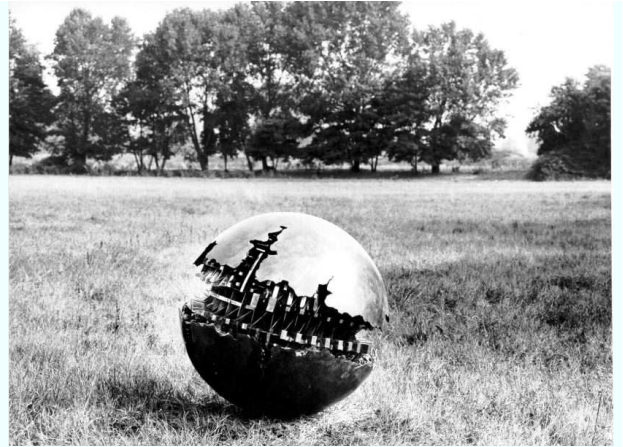
Bronze, Ø 120 cm

Guss: Bonvicini, Sommacampagna (Verona): 1/2 Firmenbesitz Minnetonka (MN) USA 1999; seit 1999 neuer Sockel mit beweglicher Achse; zuerst Privatbesitz Torino über Galerieverkauf New York (NY) USA; 2/2 The Fukujama Museum of Art, Hiroshima; durch Galerieverkauf Tokyo; 02 pa Columbus Museum of Modern Art, Columbus (OH) USA, Schenkung des Künstlers.

Ausst.: 1983 Columbus, 1983 Portofino, 1983 Tokyo, 1984 New York, 1987 New York, 1993 Gainesville

Lit.: Columbus 1983, Abb. S. 33; New York 1984, Abb. Nr. 55; Pomodoro 2007, S. 624 + Abb.; New York 1987, Abb. o. S.; Tokyo 1983, Abb. Nr. 16

Archivnr.: 436 [695]



81-82 SC 3

Sfera, 1981-82

Bronze, Ø 50 cm

1/3 Privatbesitz seit Mai 1983; 2/3 Privatbesitz Milano seit 1999 aus Kunsthandel, 3/3 Mai 2001 Galeriebesitz Milano aus Privatbesitz Milano, beweglich auf Bronzesockel montiert (2001), sign. & num.; 03pa bis 1982 Privatbesitz Milano, seitdem Verbleib unbekannt, sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 624 + Abb.

Archivnr.: 460 [694]



81-82 SC 4

Uccello: a Brancusi; 1981-82

Bronze, 36 x 41 x 49 cm

1/6 Privatbesitz USA, 2/6 Privatbesitz Trento 2001, ursprünglich Galerieverkauf Caracas; 3/6 Galerieverkauf Roma, 4/6 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA, 5/6 Privatbesitz San Francisco, 6/6 identisch mit 81-85 SC 5 (die Teile sind als „Colpo d'ala“ montiert, und bilden so 81-85 SC 5); 06pa Privatbesitz Parma
Alle Ex. auf Sockel sign. & num.

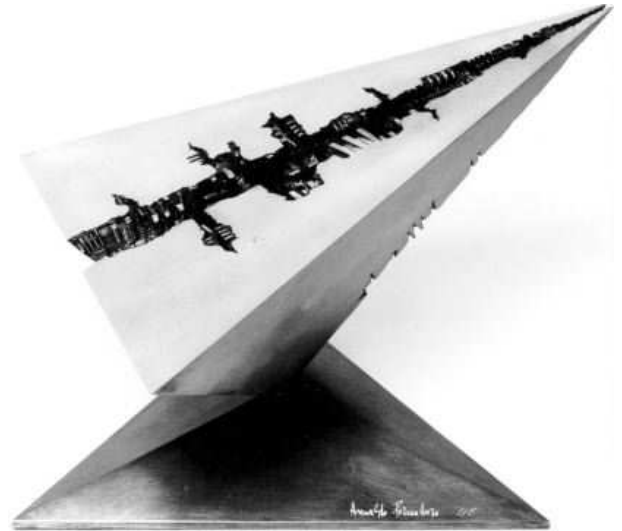
Lit.: Pomodoro 2007, S. 622, Abb. S. 623

Zusatzbezeichnung: *bozzetto III*

Bis auf die Flügelstellung ist dieser Bozzetto identisch mit *Colpo d'ala a Boccioni* 81-85 SC 5.

Ausst.: 1984 Boston

Archivnr.: 447 [689]



81-82 SC 5

Colpo d'ala a Boccioni, 1981-82

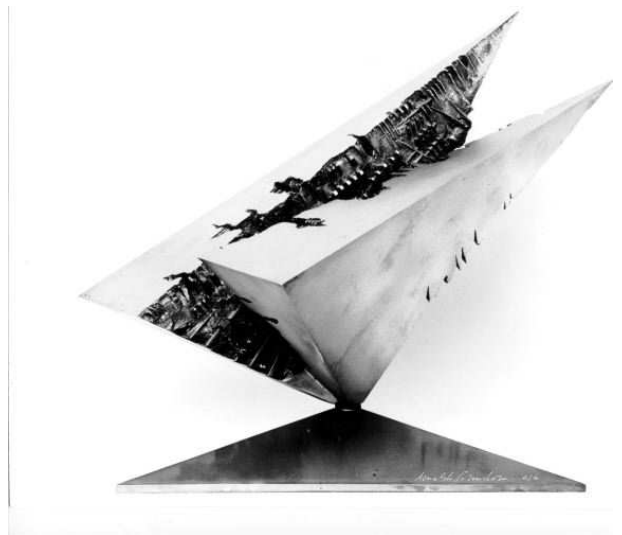
Bronze, 44 x 42 x 49 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/6 Privatbesitz San Francisco, 2/6 Galerieverkauf Caracas, Venezuela; 3/6 Privatbesitz San Francisco (CA) USA; 4/6 Privatbesitz USA, durch Galerieverkauf San Francisco; 5/6 Privatbesitz USA; durch Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; 6/6 Privatbesitz San Francisco(CA) USA; pa Galerieverkauf Milano; pa Privatbesitz New York (NY) USA, seit Dezember 1982; pa bis 1995 Privatbesitz Jacksonville (FL) USA, seitdem: Verbleib unbekannt

Alle Ex. sign. & num.

Ausst.: 1983 Portofino, 1983 Columbus

Lit.: Columbus 1983, Abb. S. 35; Pomodoro 2007, S. 622, Abb. S. 623



Dieser Bozzetto für die Skulptur *Colpo d'ala* (81-84 SC 1) ist bis auf die Flügelstellung identisch mit *Uccello: a Brancusi* 81-82 SC 4.

Archivnr.: 448 [690]

81-82 SC 6

Studio per omaggio a Boccioni, 1981-82

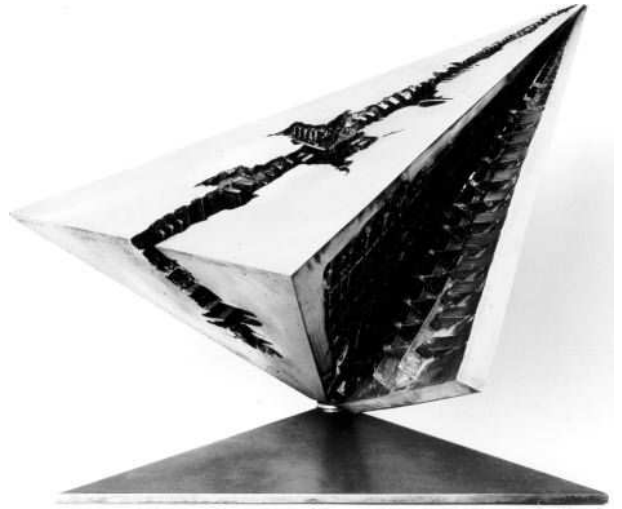
Bronze, 50 x 56 cm

Einzelstück³⁰

Privatbesitz Milano seit 1983

Lit.: Pomodoro 2007, S. 623 + Abb.

Es handelt sich um eine plastische Studie für *Colpo d'ala* (81-84 SC 1). Ein Arbeitsabguss wurde als Ausgangsmaterial für einen weiteren Bozzetto des *Colpo d'ala* (vgl. 81-82 SC 7) verwendet.



Archivnr.: 449 [691]

³⁰ Dieses Einzelstück ist nummeriert mit 1/6, da ursprünglich eine größere Edition geplant war.

81-82 SC 7

Colpo d'ala, 1981-82

Bronze, 42 x 52 cm (Grundriss Sockel 42 x 42 x 42 cm)

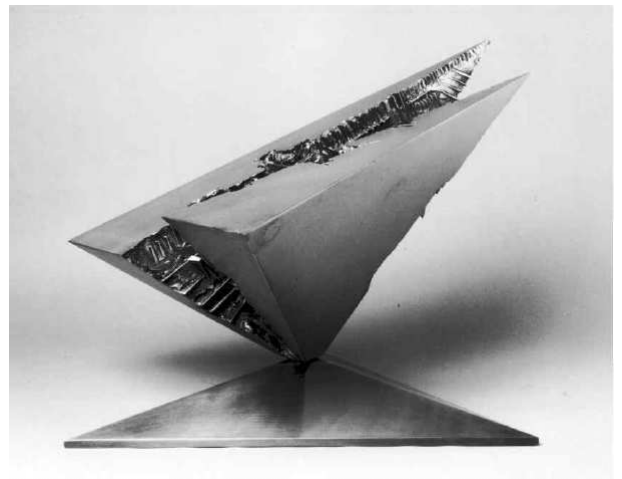
Guss: De Andreis, Quinto Stampi: 1/8, 4/8 Galerieverkauf Milano; 2/8 Juni 1999 Galeriebesitz Milano aus Privatbesitz; 3/8 im Besitz des Künstlers; 5/8 Privatbesitz seit Mai 2000; 6/8 Galerieverkauf Milano Okt. 2000; 7/8 Privatbesitz Torino Feb. 2000; 8/8 Privatbesitz Juni 2000; 08pa Privatbesitz März 2001, ursprüngl. Galeriebesitz Milano Feb. 2000; pa Privatbesitz Milano

Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst.: 1999 Los Angeles

Lit.: Pomodoro 2007, S. 623 + Abb.

Als Ausgangsmaterial diente ein Abguss des Bozzetto *Colpo d'ala* (vgl. 81-82 SC 6).



Archivnr.: 449b [692]



81-84 SC 1

Colpo d'ala a Boccioni, 1981-84

Bronze; 380 x 400 x 550 cm

Guss: Bonvicini, Verona: 1/2 Stadt Morciano di Romagna (Forlì), aufgestellt Mai 1986, auf beweglicher Achse montiert; 2/2 Department of Water and Power, General Office Building, Los Angeles (CA) USA, 12.12.1988, Geschenk der De Gaspari Foundation, auf beweglicher Achse montiert; 02pa Firmenbesitz Vignola seit Dezember 2000, sign., num. & dat. auf einer Spitze der Skulptur

Ausst.: 1984 Firenze

Lit.: Alitalia 2001, Abb. S. 106; Ballo 1984, S. 7, 9, 23-30, Abb. Titel, 28, 58, 59, 60, 85, 86, 87, 88, 110, 111, 112, 113; Barrie 1999, Abb. S. 128; Carandente 12-88, S. 64-65 (!); Colpo 1988, S. 46, 48, 49, 50, 58, 64, 65, 98, 100, 102, 106, 107, 110, Abb. 2 x 53, 54/55, 2 x 60, 61, 62/63, 63, 100/101, 103; Di Genova 1991, S. 519, Abb. S. 518; Firenze 1984, S. 12, 15, 171, 220f, Abb. S. 3 x 47, 48, 3 x 170, 2 x 171, 172, 173; Hunter 1995, S. 70, 139, 312, Abb. S. 71; Marsala 1997, S. 17-18, Abb. S. 17; Minervino 1.8.84, + Abb.; Paris 2002, S. 10, 16, Abb. Titel (Detail), S. 68/69, 70, 98; Palma de Mallorca 1999, Abb. Titel, 45; Pomodoro 1992, S. 118f; Pomodoro 2007, S. 16, 17, 70, 71, 311, 370f, 623, Abb. 75, 166, 167, 623; Praemium 1999, Abb. S. 96; Rezzato 1988, Abb. S. 58, 59; Sassoferrato 2001, S. 26, Abb. S. 27; Scritti 2000, S. 23, 106, 125-130, Abb. S. 124, 264; Sphere 1997, Abb. 139; Terni 1995, S. 18, 20; Thorel-Daviot 1996, S. 205, + Abb.; Varese 1998, S. 22, 61

Archivnr.: 449a [693]

81-94 SC 1

Torre a spirale, 1981-94

Bronze, 550 x Ø 125 cm (mit Sockel: Ø 173 cm)

Guss: De Andreis, Quinto Stampi: 1/2 Firmenbesitz
1998; 2/2 im Besitz des Künstlers; 02pa noch
herzustellen

Ausst.: 2002 Paris

Lit.: Paris 2002, Abb. S. 90; Pomodoro 2007, S. 660 +
Abb.; Scritti 2000, Abb. S. 346

Archivnr.: 639 [787]



82 SC 1

Sfera, 1982

Bronze, Ø 50 cm

Guss: De Andreis, Quinto Stampi (1999): 1/3 – 3/3
Galerieverkauf Milano; 03 pa Privatbesitz
Pietrarubbia

Alle Ex. sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 624 + Abb.

Archivnr.: 454a [697]



82 SC 2

Bozzetto colonne Copenaghen, 1982

Bronze; je zwei Säulen: 69 x 6 x 6 x cm, je zwei
Säulen: 56 x 6 x 6 cm

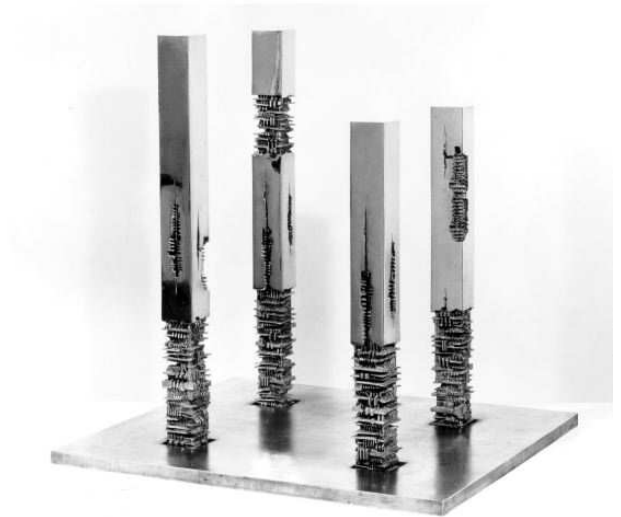
3 Ex.: pa Galeriebesitz Milano, aus Galeriebesitz New
York (NY) USA; pa A. P. Møller Foundation,
København; pa in Herstellung

Ausst.: 1983 Columbus, 1984 Boston

Lit.: Pomodoro 2007, S. 626 + Abb.

Bozzetto mit der zweiten Version der Projektes für
Amalievahen, København (*Pillari per Amalie-
haven*, 82-83 SC 2)

Archivnr.: 451a [706]



82 SC 3

Sfera, 1982

Bronze, Ø 25 cm

1/6, 3/6, 6/6 Galerieverkauf Roma; 2/6 Galerieverkauf
Milano; 4/6 Galerieverkauf Milano; 5/6 Privat-
besitz Brescia Nov. 1982; 06pa Galerieverkauf
San Francisco; pa Privatbesitz Milano Jan. 83

Ausst.: 1982 Paris

Lit.: Pomodoro 2007, S. 624 + Abb.

Archivnr.: 454 [696]





82-83 SC 2

Pillari per Amaliehaven, 1982-83

Bronze, patiniert

Zwei Säulen je: 900 x 80 x 80 x cm; zwei Säulen je: 700 x 80 x 80 cm

Einzelstück

Stadt København, Gärten von Amaliehaven

Gestiftet durch die Møller Foundation, København

Lit.: L'arredo o. J. - S. 94, Abb. S. 95, 97/98, 98; Busnelli 10-95, Abb. S. 43; Casasco 9-83, S. 58, Abb. S. 59; Colpo 1988, S. 56; Columbus 1983, Abb. S. 43; Favole 1995, S. 159f, Abb. S. 158, 159; Hartung 64-5, S. 10-11, Abb. S. 11; Hunter 1995, S. 116, 124, 132, 139, 316, Abb. S. 133, 134D, 135, 136/137; Fini 5-87, S. 24, Abb. 24; Marsala 1997, S. 17, Abb. S. 16; Møller 10.5.83, S. 7 (2. Sektion), (Abb.); Mussa 5-6 83, S. 10-13, Abb.; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 46; Paris 2002, Abb. S. 113; Perazzi 7.9.82, S. 36-39, Abb.; Pomodoro 5-6 83, S. 11; Pomodoro 1992, S. 61, 103f; Pomodoro 2007, S. 67f, 68, 307, 370, 627f, Abb. S. 69, 168/169, 179, 627; Scritti 2000, S. 105, 246, Abb. S. 106; Sphere 1997, Abb. S. 118/119, 120, 121; Wivel 14.5.83, o. Abb.

Der Garten von Amaliehaven verbindet das Ensemble von Königspalast mit oktagonalem Hof des Amalienborg und dem internationalen Hafen Inderhaven. Die in Anlehnung an das 18. Jh. von Jean Delogne gestaltete Parkanlage erstreckt sich als eine Achse entlang des Hafenbeckens quer zum Königspalast, an deren Enden als Brunnenbekrönung jeweils *Forma solare* (vgl. 82-83 SC 1) gesetzt ist. Direkt in der Achse Königspalast – Inderhaven ist ein Becken mit einer Fontäne gesetzt, die von den Pilastern Pomodoros flankiert werden. – Die *Pillari* sind durch mehrere Modelle vorbereitet (vgl. 81 SC 5, 81 SC 6, 81 SC 7, 81 SC 8, 82 SC 2, 82 PR 2).

Archivnr.: 453b [708]

82-83 SC 1

Forma solare, 1982-83

Bronze, 190 x 580 x 30 cm

2 Exemplare, beide im Besitz Stadt København, Gärten von Amaliehaven.

Gestiftet von der Møller Foundation, København

Lit.: L'arredo o. J., S. 94f, Abb. S. 96, 99; Battaglini 1-87, Abb. S. 46; Busnelli 10-95., Abb. S. 44/45; Colpo 1988, S. 56; Columbus 1983, Abb. S. 44; Hunter 1995, S. 139, Abb. S. 138; Hygum 11.5.83, + Abb.; Marsala 1997, S. 17; Mussa 5-6 83, S. 10-13, Abb., + Titel; Mussa 2-3 84, Abb. S. 53; Paris 2002, Abb. S. 112; Perazzi 9-82, S. 36; Pomodoro 2007, S. 307, 370, 627, Abb. S. 171, 172/173, 627; Scritti 2000, S. 105, Abb. S. 105; Sphere 1997, Abb. S. 122, 123

Beide Exemplare sind als Bekrönung zweier Brunnenanlagen in das Gartenprojekt Amaliehaven (vgl. *Pillari per Amaliehaven*, 82-83 SC 2) eingebunden.

Sie werden durch ein Modell (vgl. 82 PR 1) vorbereitet.

Archivnr.: 453a [707]



82-83 SC 3

Colonna, 1982-83

Bronze; h: 244 x Ø 15 cm (Höhe mit Sockel: 248 cm)

1/2 Privatbesitz Milano; 2/2 Galerieverkauf Roma;
02pa Galeriebesitz Boston (MA) USA, durch
Galerieverkauf San Francisco (CA) USA

Ausst.: 1984 Boston

Lit.: Pomodoro 2007, S. 628 + Abb.

Archivnr.: 446 [710]



82-83 SC 4

Sfera con sfera, 1982-83

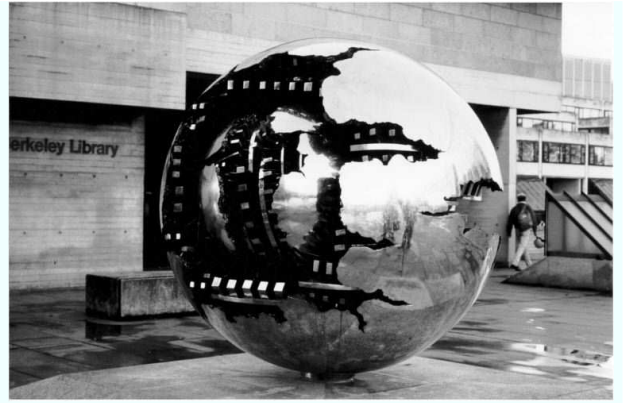
Bronze, Ø 200 cm

1/2 Tel-Aviv University, Tel-Aviv, Israel; 2/2 Stadt Montecarlo, Monaco, durch Galerieverkauf New York (NY) USA; 02pa Trinity College, University of Dublin, Dublin, Irland

Ausst.: 1987 Montecarlo, 1990 Milano II

Lit.: Mills 1990, Abb. S. 198; Omer 1986, Abb. S. 42-43, Pomodoro 2007, S. 318, 371, 629, Abb. S. 174/175, 629; Sphere 1997, Abb. S. 100, 101

Archivnr.: 477 [713]



82-83 SC 5

Disco solare, 1982-83

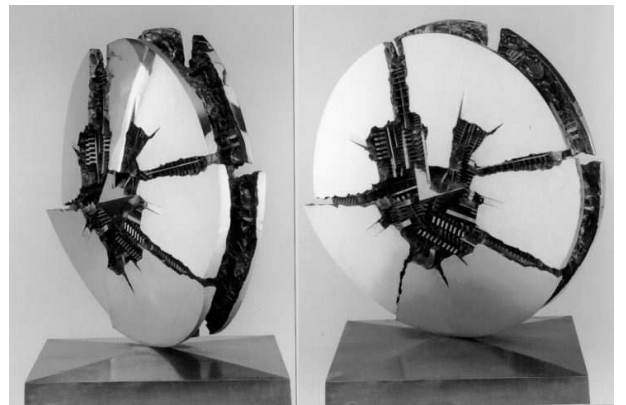
Bronze, Ø 85 cm

1/6, 2/6, 3/6 Galerieverkauf New York, 4/6 Privatbesitz Brescia, 5/6 Museum of Fine Arts, Gifu, Japan; 6/6 Privatbesitz USA durch Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; 06pa Jacksonville Museum, Jacksonville (FL) USA; pa Privatbesitz USA durch Galerieverkauf San Francisco (CA) USA 1994

Zusatzbezeichnung: *bozzetto*

Ausst.: 1983 Columbus, 1984 Milano, 1984 New York, 1985 Tokyo, 1986 Milano, 1986 Firenze, 1987 Malcesine, 1989 Novara, 1990 Milano (nicht in Darmstadt)

Lit.: Columbus 1983, Abb. S. 34; Colpo 1988, Abb. S. 112; Costa 1-2 86, Abb. S. 32; Malcesine 1987, Abb. Tafel 18; Milano 1984, Abb. S. 94; Milano 1986, Abb. Nr. 1; Milano 1990, Abb. S. 112; New York 1984, Abb. Nr. 54;



(Lit.): Pomodoro 2007, S. 628 + Abb.; Tokyo 1985, Abb. S. 19

Dieser Bozzetto bereitet den *Disco solare* (83-84 SC 2) vor.

Archivnr.: 478 [709]

83 SC 1

Chiodo, 1983

Bronze; 72 x 72 x 84 cm

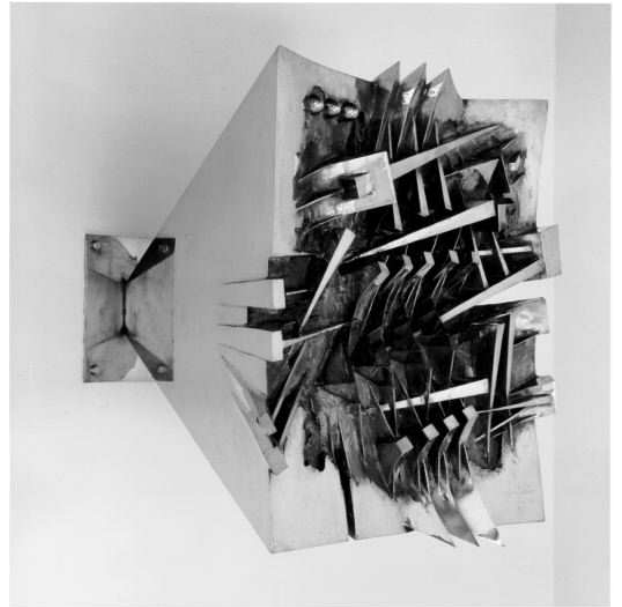
1/3 St. Peter's Church, New York (NY) USA, auf Halterung in Kreuzform³¹ montiert, (Maße: 250 x 205 x 15 cm) nicht nummeriert; 2/3 Nuova Chiesa di Sant'Anna, Sciara (Palermo), (Guss: Battaglia, Milano) nicht num.; der „Nagel“ wurde auf ein anderweitig gefertigtes Kreuz montiert. 3/3 im Besitz des Künstlers, 03pa noch herzustellen

Ausst.: 1984 Firenze, 1985 San Francisco

Lit.: Colpo 1988, S. 22, 75; Firenze 1984, S. 49; Hunter 1995, S. 112, Abb. S. 117; Pomodoro 2007, S. 603 + Abb.; San Francisco 1985, Abb. S. 23

Archivnr.: 481a [716]

³¹ Die Kreuzform – ebenso wie die von Ex. 2/3 – gilt für den Künstler nicht als Bestandteil des Werkes.



83 SC 2

Il potere, 1983

Bronze, 280 x 260 x 260 cm

1/2 Stadt Brisbane, Australien, (Guss: De Andreis, Quinto Stampi); 2/2 im Besitz des Künstlers, (Guss: Mariani, Pietrasanta); 02pa Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano

Zusatzbezeichnung: *Agamennone*

Ausst.: 1984 Firenze, 1985-86 Pavia, 1987 Ferrara, 1988 Brisbane

Lit.: Archivio 6-8 95, S. 11, + Abb.; Favole 1995, S. 160, Abb. S. 161; Ferrara 1987, S. 13; Finalborgo 1997, Abb. S. 30/31; Hunter 1995, S. 139, Abb. S. 154/155; Pancera 1-87, Abb. S. 67; Paris 2002, Abb. S. 118/119; Pomodoro 1983, S. 81/82; Pomodoro 1992, S. 110f; Pomodoro 2007, S. 321, 370, 371, 631, Abb. S. 176, 631; Scritti 2000, Abb. S. 348/349, 350/351; Seoul 1988, Abb. 384; Sphere 1997, Abb. S. 141; Varese 1998, S. 29, Abb. S. 53; World Expo 1988, Abb. 72/73



Archivnr.: 488 [718]

83 SC 3

Il potere, 1983

Bronze, 30 x 24 x 24 cm

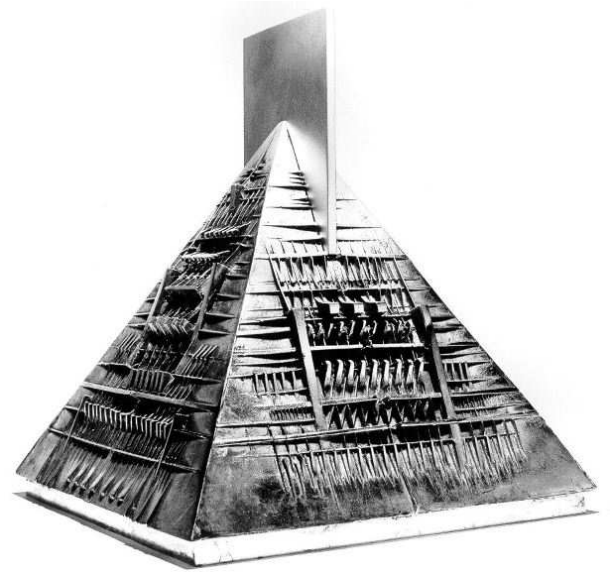
Guss: (bis auf 1 Ex.: Bonvicini, Sommacampagna, Verona): Geccherle, Milano: 1/9 Privatbesitz; 2/9, 4/9, 6/9, 9/9 Galerieverkauf New York; 3/9 Privatbesitz USA; 5/9 Galerieverkauf Ancona 1984; 7/9 seit 1985 Privatbesitz San Francisco; 8/9 Galerieverkauf Milano 1985; 09pa, pa Galerieverkauf Zürich; pa Stadt Gibellina, seit 1985; pa im Besitz des Künstlers, betitelt; Im Besitz des Künstlers befindet sich eine Variante mit Türen

Alle Ex. sign., num. & dat.

Zusatzbezeichnung: *Agamennone bozzetto*

Ausst.: 1984 Ancona, 1985 Tokyo, 1985 San Francisco, 1986-87 Padova, 1987 New York, 1987 Montecarlo, 1988 Zürich, 1994 Japan, 1997 Finalborgo

Lit.: Finalborgo 1997, Abb. S. 42/43; Ferrara 1987,



(Lit:) Abb. S. 22/23; Firenze 1984, Abb. S. 181; Japan 1994, Abb. S. 58, Nr. 21; Pomodoro 1983, S. 81/82; Pomodoro 2007, S. 630, Abb. S. 177, 631; Sphere 1997, Abb. 140; Tokyo 1985, Abb. S. 23

Archivnr.: 484 [717]

83 SC 4

L'ambizione, 1983

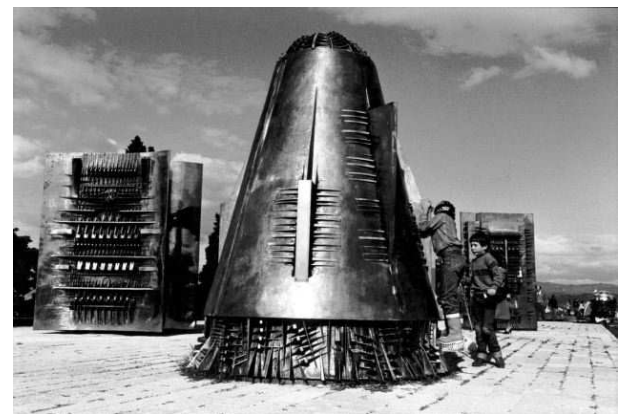
Bronze, 280 x Ø 250 cm

1/2 Stadt Brisbane, Australien (Guss: Tesconi, Pietrasanta); 2/2 noch herzustellen; 02pa Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano

Zusatzbezeichnung: *Clitennestra*

Ausst.: 1984 Firenze, 1985-86 Pavia, 1987 Ferrara, 1988 Brisbane

Lit.: Favole 1995, S. 161, Abb. S. 161; Ferrara 1987, S. 12, Abb. S. 24/25; Hunter 1995, S. 139, Abb. S. 154/155; Pancera 1-87, Abb. S. 65; Paris 2002, Abb. 72/73, 118/119; Pomodoro 1983, S. 81/82; Pomodoro 1992, S. 110f; Pomodoro 2007, S. 321, 370, 371, 632, Abb. S. 176, 632; Scritti 2000, Abb. S. 350/351, 352/353; Sphere 1997, Abb. S. 141; Varese 1998, S. 29; World Expo, Abb. 72/73



Archivnr.: : 489 [720]

83 SC 5

L'ambizione, 1983

Bronze, 30 x Ø 20 cm

Guss: Bonvicini, Sommacampagna (Verona), bzw. 1
Ex.: Geccherle Milano: 1/9 im Besitz des
Künstlers, auf Sockel sign., num. & dat. und
auf Retro Sockel betitelt; 2/9, 4/9, 7/9, 8/9,
09pa noch herzustellen; 3/9, 9/9 Galerieverkauf
New York 1986; 5/9 Galerieverkauf Zürich
1989; 6/9 Galeriebesitz Milano aus Privat-
besitz

Zusatzbezeichnung: *Clitennestra bozzetto*

Ausst.: 1984 Ancona, 1985 Tokyo, 1987 Montecarlo,
1987 New York, 1988 Zürich, 1988 Venezia II,
1994 Japan, 1997 Finalborgo

Lit.: Ferrara 1987, Abb. S. 22/23; Finalborgo 1997,
Abb. S. 42/43; Firenze 1984, Abb. S. 180; Ja-
pan 1994, Abb. S. 58, Nr. 23; Pomodoro 1983,
S. 81/82; Pomodoro 2007, S. 632, Abb. S. 177,
632; Newport 1988, Abb. Nr. 52;

(Lit.): Sphere 1997, Abb. 140; Tokyo 1985,
Abb. S. 21

Archivnr.: 485 [719]



83 SC 6

La macchina, 1983

Bronze, 280 x 200 x 100 cm

1/2 Stadt Brisbane, Australien (Guss: De Andreis,
Quinto Stampi); 2/2 noch herzustellen; 02pa
Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano

Zusatzbezeichnung: *Egisto*

Ausst.: 1984 Firenze, 1985-86 Pavia, 1987 Ferrara,
1988 Brisbane

Lit.: Colpo 1988, S. 56; Ferrara 1987, Abb. S. 24/25;
Hunter 1995, S. 139, Abb. S. 154/155; Pancera
1-87, Abb. S.66; Pomodoro 1983, S. 81/82;
Pomodoro 1992, S. 110f; Pomodoro 2007, S.
321, 370, 371, 633, Abb. S. 176, 633; Scritti
2000, Abb. S. 350/351; Selz 9-85, S. 125; Seoul
1988, Abb. 384; Varese 1998, S. 29; World
Expo 1988, Abb. 72/73

Archivnr.: 490 [722]



83 SC 7

La macchina, 1983

Bronze; 29 x 19 x 8 cm

Guss: (bis auf 1 Ex. Geccherle, Milano) Bonvicino, Verona: 1/9, 8/9, 09 pa Galerieverkauf Zürich; 2/9, 4/9, 5/9, Galerieverkauf Venezia; 3/9, 9/9 Galerieverkauf New York (NY) USA; 6/9, Privatbesitz USA; 7/9 Privatbesitz Milano; pa Hakone Open Air Museum, Tokyo, auf Sockel sign., num. & dat.; pa im Besitz des Künstlers

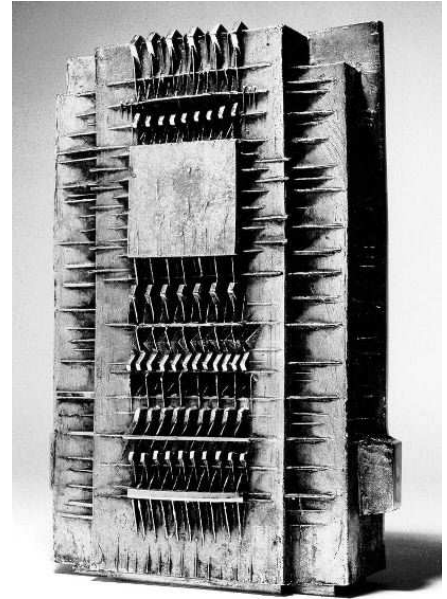
Zusatzbezeichnung: *Egisto bozzetto*

Ausst.: 1984 Ancona, 1985 Tokyo, 1985 San Francisco, 1987 New York, 1987 Montecarlo, 1988 Zürich, 1988 Venezia II, 1989 Novara, 1994 Japan, 1997 Finalborgo

Lit.: Ferrara 1987, Abb. S. 22/23; Finalborgo 1997, Abb. S. 42/43; Firenze 1984, Abb. S. 182, 183; Japan 1994, Abb. S. 58, Nr. 23; Pomodoro 1983, S. 81/82; Pomodoro 2007, S. 633, Abb. S. 177, 633; Sphere 1997, Abb. 140;

(Lit.: Tokyo 1985, Abb. S. 24, 25

Archivnr.: 486 [721]



83 SC 8

La profezia, 1983

Bronze, 280 x 250 x 100 cm

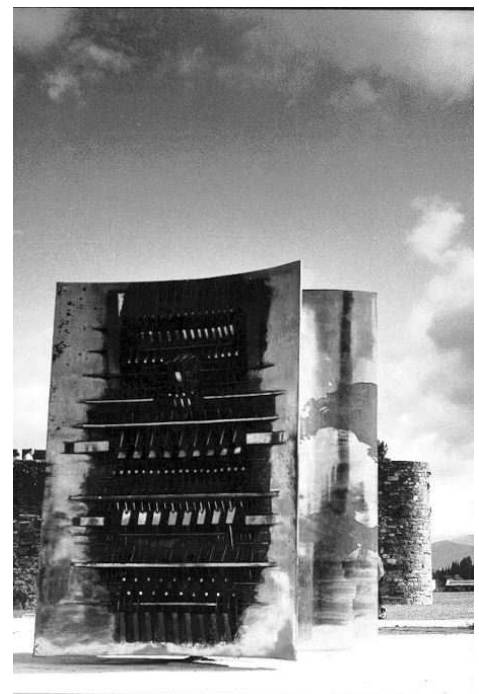
1/2 Stadt Brisbane, Australien (Guss: Bonvicini, Sommacampagna, Verona); 2/2 Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano (Guss: Mariani, Pietrasanta); 02pa noch herzustellen

Zusatzbezeichnung: *Cassandra*

Ausst.: 1984 Firenze, 1986 Pavia, 1987 Ferrara, 1988 Brisbane, 1993 Pietrasanta, 1994 Japan, 1996 New York, 2002 Paris

Lit.: Archivio 6-8 95, S. 11, + Abb.; Ferrara 1987, Abb. S. 24/25, 28; Hunter 1995, S. 139, Abb. S. 154/155; Japan 1994, Abb. S. 59; New York 1996, Abb. S. 10, 11; Pancera 1-87, Abb. S. 66; Paris 2002, S. 16, Abb. 50, 72/73, 74; Pietrasanta 1993, S. 58, Abb. S. 59; Pomodoro 1983, S. 81/82; Pomodoro 1992, S. 110f; Pomodoro 2007, S. 321, 370, 371, 634, Abb. S. 634; Scritti 2000, Abb. S. 352/353; Varese 1998, S. 29

Archivnr.: 491 [724]



83 SC 9

La profezia, 1983

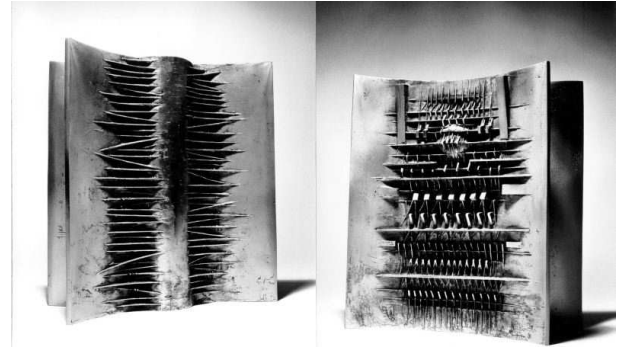
Bronze, 27 x 22 x 8 cm

Guss: Geccherle Milano: 1/9, 2/9, 3/9, Galerieverkauf
New York (NY) USA; 4/9, 6/9, 7/9 Galerie-
verkauf San Francisco (CA) USA 1985; 5/9
Privatbesitz Tokyo; 8/9 Privatbesitz; 9/9 Privat-
besitz USA; 09pa Privatbesitz Italien; pa im
Besitz des Künstlers

Zusatzbezeichnung: *Cassandra bozzetto*

Ausst.: 1984 Ancona, 1985 Tokyo, 1986-87 Padova,
1987 New York, 1987 Montecarlo, 1994 Japan,
1997 Finalborgo

Lit.: Ferrara 1987, Abb. S. 22/23; Finalborgo 1997,
Abb. S. 42/43; Firenze 1984, Abb. S. 178, 179;
Japan 1994, Abb. S. 58, Nr. 24; Pomodoro
1983, S. 81/82; New York 1987, Abb. o. S. (S.
8/9); Pomodoro 2007, S. 634, Abb. S. 177, 634;
Sphere 1997, Abb. 140; Tokyo 1985, Abb. S.
22



Archivnr.: 487 [723]

83 SC 10

Sfera, 1983

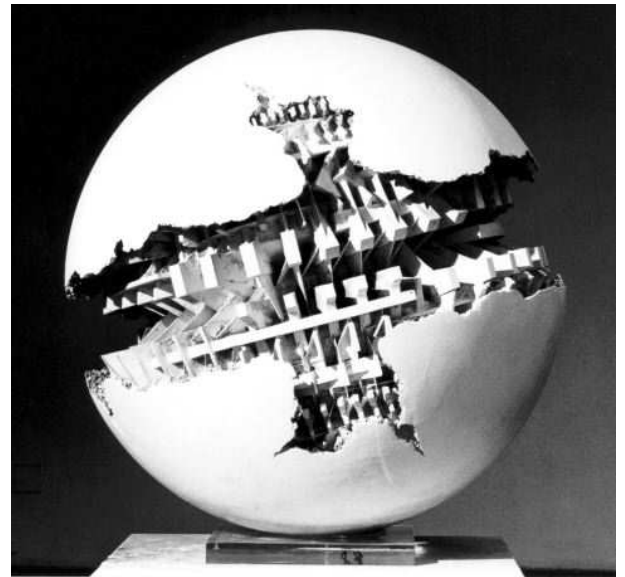
Bronze, Ø 100 cm

Guss: MAF, Milano: 1/2 Dott. Nicola Trussardi, Ber-
gamo, 2/2 Privatbesitz USA, Galerieverkauf
Roma, dann San Francisco (CA) USA, 02pa
Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; pa
Privatbesitz Roma

Ausst.: 1985 San Francisco

Lit.: Pomodoro 2007, S. 629 + Abb.

Archivnr.: 492 [714]



83 SC 11

Torso I, 1983

Bronze, 40 x 35 x 13 cm

Guss: Tesconi, Pietrasanta: 1/9 Privatbesitz Pietrasanta; 2/9 Galerieverkauf San Francisco, 3/9, 6/9 Galerieverkauf San Francisco; 4/9 Privatbesitz Lugano; 5/9 Privatbesitz USA; 7/9 Privatbesitz Italien; 8/9 im Besitz des Künstlers; 9/9 Privatbesitz Sept. 1997; 09pa Galerieverkauf Milano März 2001

Unten links sign., num., dat. & betitelt

Ausst.: 1984 Firenze, 1985 San Francisco, 1986 Milano, 1988 Venezia, 1994 Japan, 2000 Padova

Lit.: Firenze 1984, Abb. S. 136, 137; Japan 1994, Abb. S. 37; San Francisco 1985 Abb. S. 11; Padova 2000, Abb. S. 11; Pomodoro 2007, S. 636 + Abb.; Hunter 1995, Abb. S. 177

Dieses Werk wurde auch unter dem Titel: *Corazza* ausgestellt (z. B. 1984 in Florenz).



Die *Torsi* entstanden als Kostümbestandteile für die Opernproduktion „Semiramide“ von G. Rossini (1982 in Rom)

Archivnr.: 504 [726]

83 SC 12

Torso II, 1983

Bronze, 43 x 42 x 13 cm

Guss: Tesconi, Pietrasanta: 1/9, 5/9, 7/9, 8/9, 9/9 im Besitz des Künstlers; 2/9, 6/9 Galerieverkauf San Francisco; 3/9 Privatbesitz; 4/9 Privatbesitz Lugano; 09pa Galerieverkauf Milano März 2001

Sign., num., dat. & betitelt. linken Seite

Ausst.: 1985 San Francisco, 1986 Milano, 1988 Zürich, 2000 Padova

Lit.: Padova 2000, Abb. S. 14, 15; Pomodoro 2007, S. 636 + Abb.; San Francisco 1985 Abb. S. 4

Die *Torsi* entstanden als Kostümbestandteile für die Opernproduktion „Semiramide“ von G. Rossini (1982 in Rom)



Archivnr.: 505 [727]

83 SC 13

Torso III, 1983

Grün patinierte Bronze, 43 x 42 x 14 cm

Guss: Tesconi, Pietrasanta: 1/9, 4/9, 5/9, 7/9, 8/9, 9/9,
im Besitz des Künstlers; 2/9, 6/9 Galeriever-
kauf San Francisco (CA) USA; 3/9 Privatbesitz
Sartirana; 09pa Galerieverkauf Milano März
2001

Sign., num., dat. & betitelt auf linker Seite

Ausst.: 1984 Firenze, 1985 Tokyo, 1985 San Fran-
cisco, 1986 Milano, 1988 Zürich, 1988 Ve-
nezia, 1994 Japan, 2000 Padova

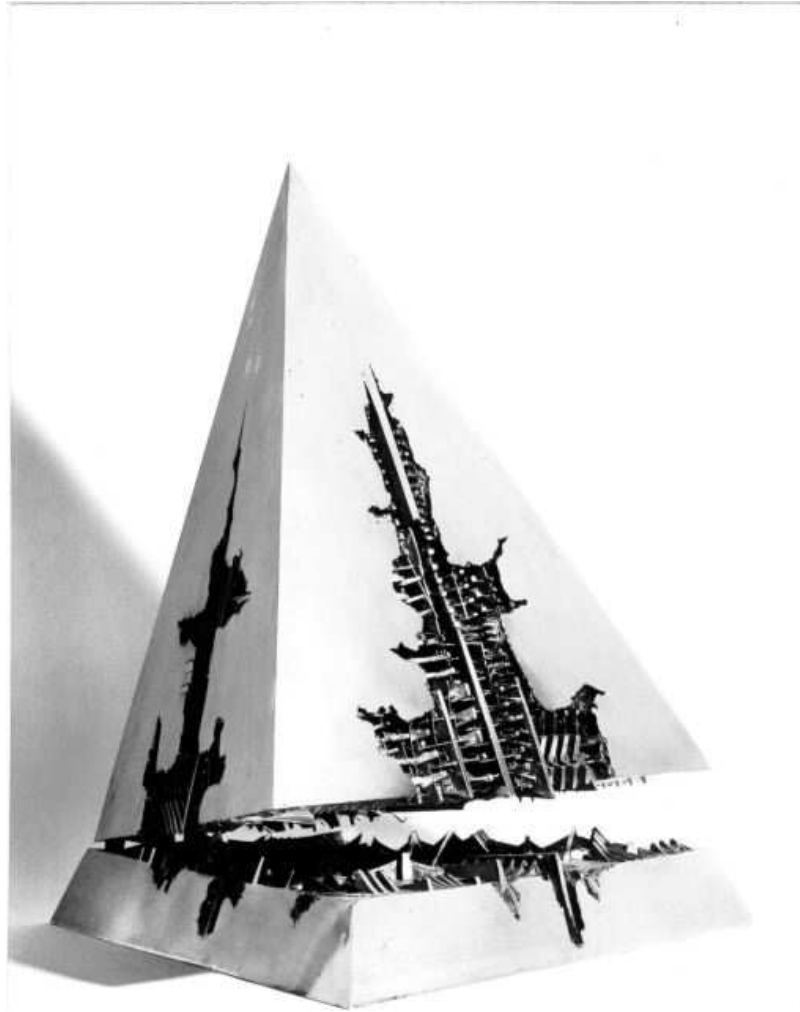
Lit.: Firenze 1984, Abb. S. 136; Japan 1994, Abb. S.
37; Hunter 1995, Abb. S. 177; Padova 2000,
Abb. S. 13; Pomodoro 2007, S. 636f, Abb. S.
636; San Francisco 1985, Abb. S. 11; Tokyo
1985, Abb. S. 25

Dieses Werk wurde auch unter dem Titel: *Corazza*
ausgestellt (z. B. 1984 Firenze)

Die *Torsi* entstanden als Kostümbestandteile für die
Opernproduktion „Semiramide“ von Giacomo
Rossini (1982 in Rom).

Archivnr.: 506 [728]





83 SC 16

Asse del movimento, 1983

Bronze; 51 x 48 x 48 x 48 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/9 Galerieverkauf New York (NY) USA 1986; 2/9, 5/9, 6/9, 7/9
Galerieverkauf San Francisco; 3/9 Museum of Modern Art, Toyama, Japan; 4/9 Privatbesitz
New York (NY) USA; 8/9 Galeriebesitz Italien; 9/9 Privatbesitz; 09pa Privatbesitz Mailand;
pa Privatbesitz USA durch Galeriebesitz Florida

Die *Asse del movimento* ist eine Maquette im Maßstab 1:10 für das Projekt einer Brunnenanlage für
den Banco Popolare di Novara in Novara. In den ersten Veröffentlichungen und
Ausstellungen unter dem Titel: *Piramide*.

Ausst.: 1985 Tokyo, 1985 San Francisco, 1985 San Francisco, 1985 Santa Barbara, 1985 Paris,
1985 Paris, 1986 Milano, 1986 New York, 1988 Rezzato, 1999 Livorno

Lit.: Milano 1999, Abb. S. 79; New York 1986, S. 20, Abb. S. 21 (o. S.); Pomodoro 2007, S. 628,
Abb. S. 70, 628; Quintavalle 22.6.86, Abb. S. 23; Rezzato 1988, Abb. S. 36; San Francisco
1985, Abb. Titel; Sarenco 11-87, Abb. S. 5; Selz 9-85, S. + Abb. S. 125; Tokyo 1985, Abb.
S. 27

Archivnr.: 510 [711]

83-84 SC 1

Cubo, 1983-84

Bronze, 84 x 84 x 84cm (Sockel 120 x 120 cm)

1/2 Privatbesitz USA, (Guss: Tesconi, Pietrasanta); 2/2
Privatbesitz USA durch Galerieverkauf San
Francisco (CA) USA 1985 (Guss: Tesconi,
Pietrasanta); 02pa Galerieverkauf New York
(NY) USA 1986 (Guss: De Andreis, Quinto
Stampi)

Lit.: Pomodoro 2007, S. 641 + Abb.

Archivnr.: 495 [737]





83-84 SC 2

Disco solare, 1983-1984

Bronze, Ø 370 x 120 cm

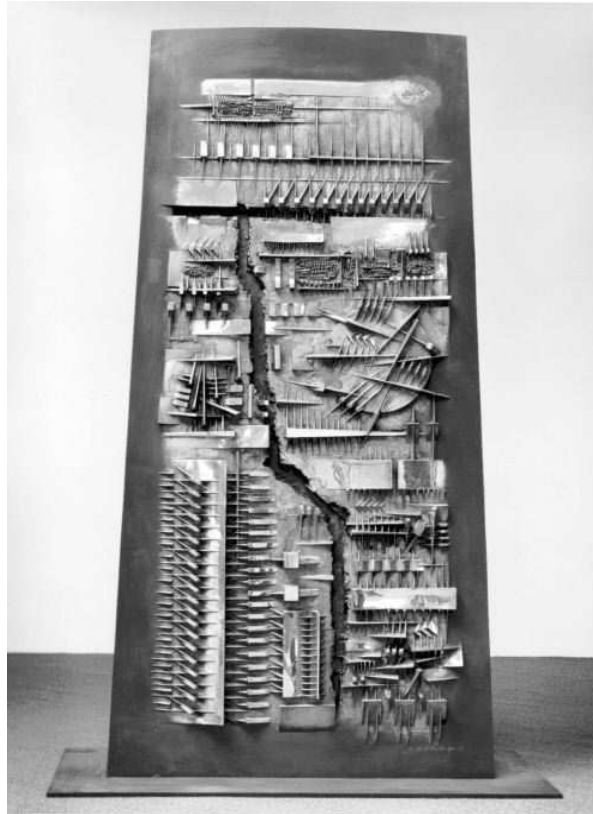
Guss: Tesconi, Pietrasanta: 1/2 Privatbesitz Chestnut Hill (MA) USA; 2/2 Museum of Outdoor Arts, Englewood (CO) USA, durch Galerieverkauf New York (NY) USA; 02pa Moskau, Museum für zeitgenössische Kunst, als Geschenk der Italienischen Regierung an den russischen Präsidenten Michael Gorbatschow (1. 12. 1989), auf-gestellt 22.5.1991; bis 1999 vor dem Haus der Jugend, auf beweglicher Achse montiert 2000 gereinigt.

Dieser *Disco solare* wurde in einigen Publikationen unter dem Titel *Disco emergente* publiziert.

Ausst.: 1984 Firenze, 1987 Marina di Pietrasanta, 1988 Brisbane

Lit.: Belpietro 12-89, S. 32-36, 5 Abb. + Titelbild (+Interview); Bozen 1994, Abb. ohne Seitenangabe; Frend 12-90, S. 116-121, 4 Abb. (!); Caprile 3-92, S. 82, + Abb.; Carandente 1989 (Monographie aus Anlass der Übergabe des Werkes in Moskau); Graciovà 2-90, S. 48, + Abb.; Hunter 1995, S. 170, Abb. Titel; Hunter 3-95, S. 10; Kaneko 2-93, Abb. Titel; Marsala 1997, Abb. 14; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 47; Perazzi 2.12.89; S. 38-47, 7 x Abb.; Pomodoro 2007, S. 324, 330, 371, 640, Abb. S. 178/179, 640; Praemium 1999, S. 96, 361, Abb. S. 97, 99; Scritti 2000, S. 45; Varese 1998, Abb. S. 56; World Expo 1988, Abb. S. 72

Archivnr.: 496 [736]



83-84 SC 3

Cippo I, 1983-84

Patinierte Bronze, 230 x 112 x 30 cm

1/2 Firmenbesitz, 2/2 Galerieverkauf Seoul, 02pa Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano

1 Ex. in Epoxitharz, Eisenstaub: im Besitz des Künstlers (ohne Werkstatus)

Zusatzbezeichnungen: *Regina, moglie* oder auch *Cippo istoriato*

Ausst.: 1983 Little Rock (AR) USA (als einzige Station der Ausst.: Columbus 1983), 1984 Gubbio, 1985 San Francisco, 1986 Milano, 1987 New York, 1987 Malcesine, 1988 Zürich, 1988 Moskau, 1988 Venezia, 1989 Novara, 1992 Pesaro, 1994 Roma, 1994 Bozen, 1994 Ancona, 1994 Pergola, 1994 Sartirana, 1995 Venezia, 1995-96 Terni, 1997 Finalborgo, 1999 Seoul, 2002 Paris

Lit.: Ancona 1994, Abb. S. 93, 94; Barilli 9.5.86, Abb.; Bozen 1994, Text und Abb. o. S. (S. 12f, 19f, 23f, Abb. Nr. 2); Caprile 20.4.86, Abb.; Chicago 1983, Abb. S. 289; Finalborgo 1997, S. 13, Abb. S. 37; Firenze 1986, Abb. S. 6 (nicht in Aust.); Gubbio 1984, S. 59, Abb. S. 59; Kaneko 2-93, S. 52-61, Abb. S. 58; Malcesine 1987, Abb. Tafel 19; Moskau 1988, Abb. S. 86; Mussa 10-88, S. 33,+ Abb.; Quintavalle 22.6.86, S. 23, Abb. 2 x 23; Numana 1987, Abb. S. 70; Paris 2002, Abb. S. 78, 79; Pomodoro 2007, S. 72, 73, 307, 370, 638, Abb. S. 73, 180, 639; San Francisco 1985, Abb. S. 15, 18, 19; San Quirico d'Orcia 1985, Abb. S. 109; Scritti 2000, S. 52, S. 181, Abb. 180, 347; Selz 9-85, S. 124, Abb. S. 125 (!); Thorn-Petit 1987, Abb. S. 141; Terni 1995, Abb. S. 64; Venezia 1988, S. 57, Abb. S. 76

Archivnr.: 499 [734]



83-84 SC 4

Cippo II, 1983-84

Bronze, 282 x 79 x 35 cm

Guss: 2/2, 02pa: Battaglia Milano, 1/2 in San Francisco) 1/2 Privatbesitz San Francisco (CA) USA,
2/2 im Besitz des Künstlers, 02pa Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano

1 Ex. Polyester in San Francisco hergestellt (ohne Werkstatus)

Zusatzbezeichnung: *Re* oder *Marito*

Ausst.: 1983 Little Rock (AR) USA (als einzige Station der Ausst.: Columbus 1983), 1985 San Francisco, 1986 Firenze, 1986 Milano, 1987 New York, 1988 Zürich, 1988 Venezia, 1989 Novara, 1994 Roma, 1994 Ancona, 1994 Bozen, 1994 Sartirana, 1995-96 Terni, 1997 Finalborgo, 2002 Paris

Lit.: Ancona 1994, Abb. S. 94; Bozen 1994, Abb. und Text o. S. (S. 12f, 19f, 24f, Abb. Nr. 2); Finalborgo 1997, S. 13, Abb. S. 37; Kaneko 2- 93, S. 52-61, Abb. S. 58; Malcesine 1987, Abb. Tafel 19; Mussa 10-88, S. 33,+ Abb.; Paris 2002, Abb. S. 78; Pomodoro 2007, S. 72, 73, 307, 370, Abb. S.73; Quintavalle 22.6.1986, S. 23; San Francisco 1985, Abb. S. 13, 19/20, 26/27; Pomodoro 2007, S. 638, Abb. S. 73, 180, 307, 639; Scritti 2000, S. 52, 181, Abb. S. 180, 347; Selz 9-85 S. 124, Abb. S. 125 (!); Terni 1995, Abb. S. 65; Thorn-Petit 1987, Abb. S. 141; Venezia 1988, S. 57, Abb. S. 76

Archivnr.: 513 [735]

83-87 SC 1

Asse del movimento II, 1983-87

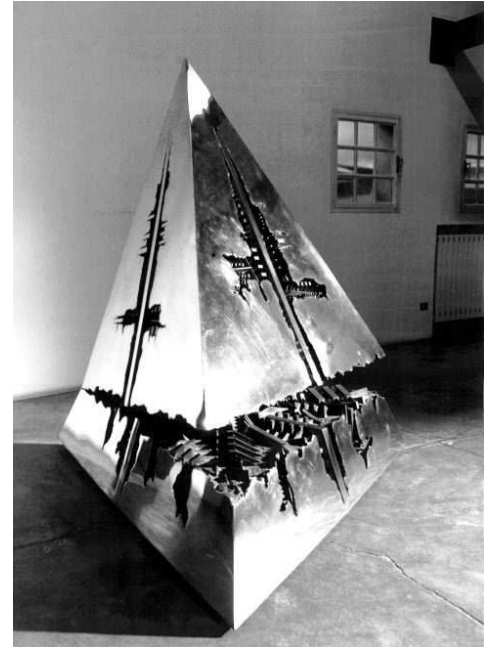
Bronze; 170 x 175 x 150 cm (Grundfläche: 175 x 175 x 175 cm)

Guss: De Andreis, Quinto Stampi: 1/2 Galerieverkauf New York (NY) USA; 2/2 Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano, sign., num. & dat.; 02pa Firmenbesitz, Roma

Ausst.: 1989 Novara, 1990 Rozzano, 1994 Torino, 1994 Bozen, 1995 Brescia, 1995 Rimini, 1997 Ancona, 1994 Japan

Lit.: Ancona 1994, Abb. S. 95; Bozen 1994, Abb. und Text o. S., (S. 13, 19, Abb. S. 35); Brescia 1995, Abb. S. 18/19; Hunter 1995, S. 139, Abb. S. 148; Japan 1994, Abb. S. 60; Novara 1989, Abb. o. S.; Pomodoro 2007, S. 70f, 71f, 641, Abb. S. 641; Quaglino 8.6.89, S. 19, Abb.; Rimini 1995, Abb. S. 19; Rozzano 1990, Abb. S. 62; Scritti 2000, S. 182

Verkleinerte und variierte Ausführung des Projektes



der Brunnenanlage für den Banco Popolare di Novara in Novara (vgl. 83 SC 16)

Archivnr.: 577 [738]

84 SC 1

Colpo d'ala, 1984

Bronze, 152 x 180 x 208 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/2 Privatbesitz Japan, seit 1991; 2/2 Aichi Prefectural Museum of Art, Aichi, Japan; 02pa Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano

Ausst.: 1987 New York, 1988 Zürich, 1988 Firenze, 1989 Venezia, 1999 Palma de Mallorca, 2002 Paris

Lit.: Colpo 1988, Abb. S. 52, 56/57, 64, 104/105, 107-109; 1999 Palma de Mallorca, Abb. S. 113, 114/115; Paris 2002, Abb. S. 71; Pomodoro 2007, S. 643 + Abb.; Scritti 2000, Abb. S. 355

Dieser *Colpo d'ala* ist eine Proportionsstudie zur gleichnamigen Skulptur (81-84 SC 1).

Archivnr.: 509 [741]



84 SC 2

Disco pulsante, 1984

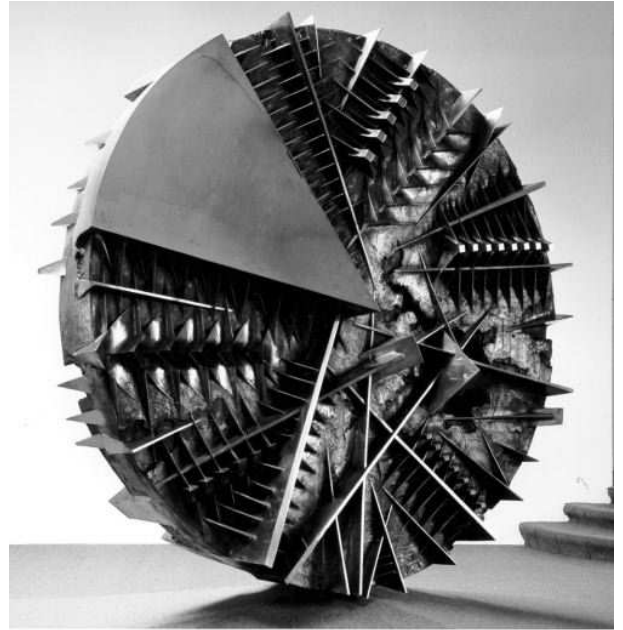
Bronze, Ø 200 x 53 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/2 Privatbesitz Versilia, bis 1995 in Mailänder Firmenbesitz; 2/2 Privatbesitz USA; 02pa Università di Parma, Schenkung durch Pietro Barilla; (dieses Ex. hat lediglich eine Vorderseite)

Ausst.: 1984/85 Little Rock (AR) USA (als einzige Station der Ausst. Columbus 1983), 1985 San Francisco, 1986 Milano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 644, Abb. S. 645; San Francisco 1985, Abb. S. 17f, 26; Selz 9-85, S. 125, Abb. S. 124

Archivnr.: 500 [746]



84 SC 3

Disco pulsante, 1984

Bronze, Ø 200 x 53 cm

Firmenbesitz Oakland (CA) USA
Einzelstück

Lit.: Pomodoro 2007, S. 644, Abb. S. 645

Dieses Stück besteht aus der Vorderseite von 84 SC 2.

Archivnr.: 500a [745]



84 SC 4

Papyrus, 1984

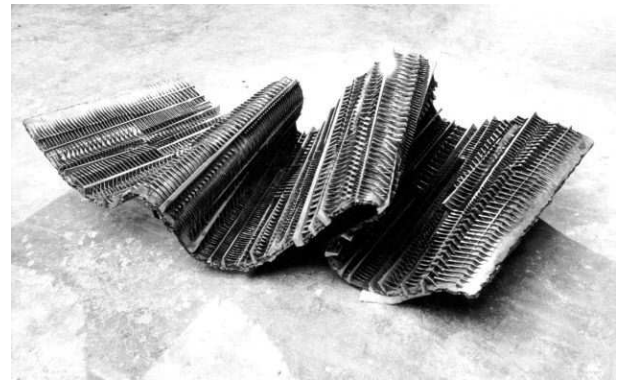
Bronze, 225 x 86 x 29 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/2 Galerieverkauf Montecarlo, Apr. 2001, sign. & num.; 2/2 Firmenbesitz seit Dez. 1995; 02pa Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano

1 Ex. in Fiberglass (ohne Werkstatus)

Ausst.: 1985 San Francisco, 1986 Milano, 1987 New York, 1987 Ferrara, 1988 Venezia, 1988 Zürich, 1989 São Paulo, 1997 Finalborgo, 2001 Montecarlo

Lit.: Caprile 8-93, Abb. S. 92; Colpo 1988, S. 39, 91; De Gioia 10-93, S. 39-45, Abb. S. 44; Ferrara 1987, Abb. S. 30/31; Finalborgo 1997, Abb. S. 44/45; Hunter 1995, Abb. S. 102/103; Milano 1986, Abb. o. S.; Novara 1989, Abb. o. S.; Pomodoro 2007, S. 642, Abb. S. 182/183, 642; San Francisco 1985, Abb. S. 25; Sarenco 11-87, Abb. S. 5;



(Lit.:) Scritti 2000, Abb. S. 357; Venezia 1988, S. 57

Archivnr.: 517 [740]

84 SC 5

Lancia, 1984

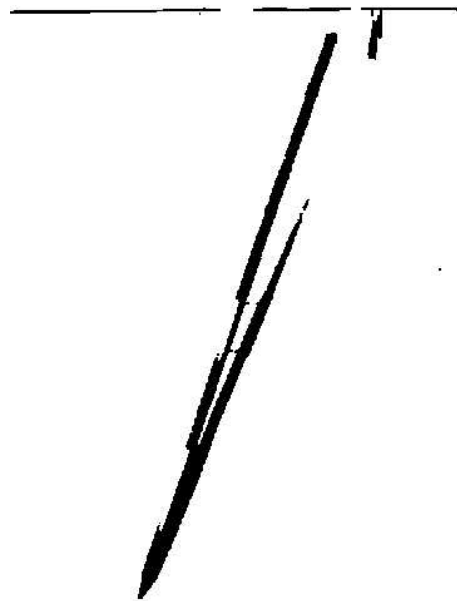
Bronze, 280 x 5 x 5 x 5 cm

Einzelstück

Lit.: Pomodoro 2007, S. 644 + Abb.

Diese *Lancia* wurde direkt für das Treppenhaus eines Mailänder Privathauses angefertigt.

Archivnr.: 497 [743]



84-85 SC 1

Colonna, 1984-85

Bronze, 360 x 50 x 50 cm

1/1 Privatbesitz Milano, 01pa Firmenbesitz USA

Lit.: Pomodoro 2007, S. 647 + Abb.

Archivnr.: 511 [753]



84-91 SC 1

Lancia di luce, 1984-1991

Cortenstahl, Edelstahl; 3000 x 500 x 433 cm

Einzelstück

Guss: Raimondi, Rescaldina

Stadt Terni, Corso del Popolo, seit seit 3.12.95

Ausst.: Terni 1995

Lit.: bes.: Terni 1995 (Ausst.-Kat. zur Einweihung dieses Werkes, bes. S. 20-43), weiterhin: Barrie 1999, Abb. S.130; Bonomi 3-85, S. 4-6; Calzolari 5.12.84; Caprile 1-3 93, S. 45; Lambertini 2-96; S. 71-73, Abb. 73; Paris 2002, Abb. S. 109; Palma de Mallorca 1999, S. 78, 79; Pomodoro 2007, S. 14, 15, 648, Abb. S. 181, 649; Rizzo 3-86, S. 104; Sphere 1997, Abb. S. 138; Tissi 12-95, S. 152; Valentini 7.10.92

Archivnr.: 645 [754]





85 SC 1

Lancia di luce, 1985

Patinierte Bronze, 328 x 43 x 43 x 43 cm

1/6 Privatbesitz USA, durch Galerieverkauf Florida, gegossen in San Francisco; 2/6 Privat-besitz seit 1985 (Guss: Battaglia, Milano); 3/6 Galerieverkauf New York (NY) USA 1986, 4/6 Privatbesitz USA, 5/6 Galerieverkauf New York (NY) USA 1986, 6/6 Galerieverkauf Tokyo 1987; 06 pa Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano

Maquette im Maßstab 1:10 für das Denkmal zur 100-Jahresfeier der Stahlwerke in Terni (84-91 SC 1)

Ausst.: 1985 San Francisco, 1986 Milano, 1987 New York, 1989 Bologna, 1992 Sartirana, 1994 Roma, 1994 Bozen, 1995-96 Terni, 1997 Finalborgo, 1998 Palermo

Lit.: Bologna 1989, Abb. 116, Abb. S. 117; Bozen 1994, Text und Abb. o. S. (S. 13, 19, 25 Abb. S. 39); Caprile 1-3 93, S. 44, 47; Finalborgo 1997, S. 13, Abb. S. 40; Hunter 1995, Abb. S. 303; Milano 1986, Abb. o. S.; Quintavalle 22.6.86, Abb. S. 23; Pomodoro 2007, S. 649, Abb. S. 648; San Francisco 1985, Abb. S. 21, 26; Scritti 2000, Abb. S. 354; Sartirana 1992, Abb. S. 26; Scritti 2000, S. 52, 182; Selz 9-85, S. 124; Terni 1995, Abb. S. 69

Archivnr.: 520 [756]

85 SC 2

Sfera, 1985

Bronze, Ø 25 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/6, 4/6 Galerieverkauf Florida 1986; 2/6 Privatbesitz USA durch Galerieverkauf Florida; 3/6 Privatbesitz Tel-Aviv, Dez. 1985; 5/6 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA Juli 1986; 6/6 Privatbesitz Dez. 1985, 06pa Galeriebesitz USA

Lit.: Pomodoro 2007, S. 654, Abb. 655

Archivnr.: 521 [768]



85 SC 3

Sfera, 1985

Bronze, Ø 30 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/6 Privatbesitz USA durch Galerieverkauf USA; 2/6 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA Apr. 1986; 3/6 Servizi-Interbancari „CartaSi“, Milano, Dez. 1995, durch Galerieverkauf Milano, 4/6 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA Juli 86, 5/6, 06pa Galerieverkauf Florida, 6/6 Privatbesitz Milano durch Galerieverkauf Milano, 99 gereinigt, dabei wurde der ursprünglicher Plexiglassockel durch Bronzesockel auf beweglicher Achse ersetzt.

Lit.: CartaSi 2000, Abb. S. 41; Pomodoro 2007, S. 654, Abb. 655

Archivnr.: 522 [769]



85 SC 4

Sfera, 1985

Bronze, Ø 40 cm

Guss: Battaglia Milano: 1/6, 6/6 Galerieverkauf New York; 2/6 Privatbesitz Nov. 1985; 3/6 Galerieverkauf Milano Nov. 1985, 4/6 Galerieverkauf USA; 5/6 div. Galeriebesitz USA, 06pa Galerieverkauf Venezia Juni 1988

Ausst.: 1986 Stia

Lit.: Pomodoro 2007, S. 654, Abb. 655

Archivnr.: 523 [770]



85 SC 5

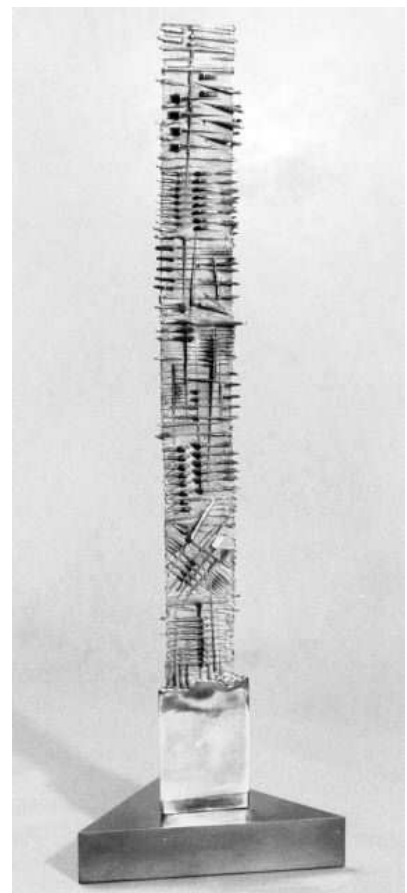
Asta ciellare, 1985

Vergoldete Bronze; 49 x 5 x 4,33 cm (Sockel: 3 x 16,5 x 14,28 cm)

1/6 - 6/6, + 5 pa: Galerieverkauf Milano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 652 + Abb.

Archivnr.: 524 [763]



85 SC 6

Torre a spirale, 1985

Bronze, 230 x Ø 50 cm

1/3 Privatbesitz Milano, 2/3 Privatbesitz 1986, 3/3 Privatbesitz, 03pa Galerieverkauf Zürich 1989

1 Ex. in Polyester (ohne Werkstatus)

Zusatzbezeichnung: *piena*

Ausst.: 1986 Milano, 1987 Malcesine, 1988 Venezia II, 1988 Zürich

Lit: Caprile 16.12.86, + Abb.; Colpo 1988, Abb. 83; Hunter 1995, Abb. S. 160; Malcesine 1987, Abb. Nr. 20; Milano 1986, Abb. o. S.; Pomodoro 2007, S. 651 + Abb.; Scritti 2000, S. 52; Thorn Petit 1987, S. 137

Maquette im Maßstab 1:10 für die nicht verwirklichte Plastik, die im Parc Saint Cloud in Paris auf Initiative des Kulturministers Jack Lang Aufstellung finden sollte.

Archivnr.: 531a [761]



85 SC 7

Torre a spirale, 1985

Bronze, 230 x Ø 50 cm

1/3 Privatbesitz Parma; 2/3 Galerieverkauf New York (NY) USA; 3/3 Privatbesitz seit 1999 durch Galerieverkauf Venezia 1988, Privatbesitz Lugano; 03pa Firmenbesitz

Zusatzbezeichnung: *vuota*

Ausst.: 1988 Moskau, 1988 Venezia, 1988 Firenze, 1990 Rozzano

Lit.: Ferrara 1987, Abb. S. 37; Firenze 1988, Abb. S. 30; Moskau 1988, Abb. S. 87; Pomodoro 2007, S. 651 + Abb.; Rozzano, Abb. S. 63, Tafel 57; Thorn-Petit 1987, Abb. S. 138

Archivnr.: 531b [762]



85 SC 8

Torre a spirale I, 1985

Vergoldete Bronze, 40 x Ø 8 cm

1/9 Privatbesitz Milano 1988; 2/9 Privatbesitz USA durch Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; 3/9 Privatbesitz USA, durch Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; 4/9 Privatbesitz USA; 5/9, 6/9 Galerieverkauf New York (NY) USA; 7/9 Privatbesitz Milano 1986; 8/9 Privatbesitz USA durch Galerieverkauf Florida; 9/9, pa Galerieverkauf Venezia; 09pa Privatbesitz USA; pa Privatbesitz, mit Widmung

Alle Ex. sign., num. & dat.

Zusatzbezeichnung: *Bozzetto*

Ausst.: 1987 Montecarlo, 1988 Venezia II

Lit.: Pomodoro 2007, S. 650 + Abb.

Archivnr.: 536 [757]



85 SC 9

Torre a spirale II, 1985

Vergoldete Bronze, 40 x Ø 8 cm

1/9 Privatbesitz 1988; 2/9, 3/9 Div. Privatbesitz USA jeweils durch Galerieverkauf San Francisco oder Florida; 4/9, 5/9, 7/9 Galerieverkauf New York; 6/6 Privatbesitz Italien Dez. 1985; 8/9 Privatbesitz USA durch Galerieverkauf Florida; 9/9 Privatbesitz Milano 1987; 09pa Galerieverkauf Brisbane 1994, sign. & num.

1 Ex. in Blei (ohne Werkstatus)

Lit.: Pomodoro 2007, S. 650 + Abb.

Zusatzbezeichnung: *Bozzetto*

Archivnr.: 537 [758]



85 SC 10

Torre a spirale, 1985

Vergoldete Bronze, 38 x Ø 8,5cm

1/9, 2/9, 4/9 - 8/9 Galerieverkauf Milano; 3/9 versch.
Galeriebesitz San Francisco; 9/9 Schenkung an
„Arte per la pace“ des Bhaktivedanta Institute,
Roma, mittlerweile in Privatbesitz Terni; pa
Privatbesitz Milano Dez. 1985; I/III Privatbe-
sitz New York (NY) USA Okt. 1986; pa Privat-
besitz Milano, mit Widmung

Ausst.: 1987 Roma

Lit.: Pomodoro 2007, S. 650 + Abb.; Roma 1987, Abb.
S. 113

Archivnr.: 547 [759]



85 SC 11

Torre a spirale, 1985

Vergoldete Bronze, 27 x Ø ca. 7 cm

1/9, 2/9, 4/9, 5/9, 6/9, 8/9, 9/9 Galerieverkauf Milano;
3/9 Privatbesitz Dez. 1986; 7/9 Privatbesitz
Roma Juli 1986; pa Privatbesitz; III/III Privat-
besitz Milano; pa Privatbesitz Pesaro sign. &
num., mit Widmung; pa Privatbesitz Morciano
di Romagna, sign. & num. mit Widmung

Lit.: Pomodoro 2007, S. 650 + Abb.

Archivnr.: 548 [760]



85 SC 12

Frammento, 1985

Bronze und Eisen; 176 x 72 cm

1/2 Galerieverkauf New York, 2/2 Galerieverkauf
Zürich Feb. 1989, 02pa Privatbesitz Milano
Nov. 1986, pa (in Polyester) Privatbesitz
Milano

Ausst.: 1986 Milano, 1987 New York, 1988 Zürich
Lit.: New York 1987, Abb. o. S.; Pomodoro 2007, S.
656 + Abb.; Quintavalle 22.6.86, S. 23

Archivnr.: 551 [777]



85 SC 13

Disco del sole, 1985

Bronze; Ø 264, Breite: 69 cm

Guss: Bonvicini, Sommacampagna (Verona): 1/1
Banco Sudameris, São Paulo, Brasilien, Nov.
1986, sign., num. & dat.; 01pa Fondazione
Umberto Severi, Villa Sant'Antonio, Pozza di
Maranello (?), sign., num. & dat.

Lit.: Artisti 1993, S. 114, Abb. 114, 110/111, 114;
Castagnoli 1992, Abb. 150, 151; Giovanetti
1992, 2 Abb. o. S.; Massa 1995, S. 64, + Abb.;
Pomodoro 2007, S. 654 + Abb.

Archivnr.: 552 [767]



85 SC 14

Colonna, 1985

Bronze, 260 x Ø 40 cm

1/2 Privatbesitz Milano Herbst 1986; 2/2 Galerieverkauf New York (NY) USA 1987; 02pa Galeriebesitz New York (NY) USA, durch Galerieverkauf San Francisco (CA) USA

Ausst.: 1987 New York

Lit.: Hunter 1995, Abb. S. 161; Pomodoro 2007, S. 652 + Abb.; Thorn-Petit 1987, Abb. S. 139

Archivnr.: 553 [764]



85 SC 15

Colonna, 1985

Weißes Polyester; 150 x Ø 40 cm

Einzelstück

Privatbesitz Milano

Den Auftrag gab die Besitzerin für das Treppenhaus ihres Wohnhauses.

Als Ausgangsmaterial wurde der Entwurf der *Colonna* (85 SC 14) genommen, der – über Kopf hängend – fast wörtlich übernommen Verwendung fand.

Lit.: Muti 10-91, S. 383, + Abb.; Pomodoro 2007, S. 653 + Abb.

Archivnr.: 553a [765]



(Abb.: Gionata Xerra; in: Casaviva 10-91)

85-86 SC 1

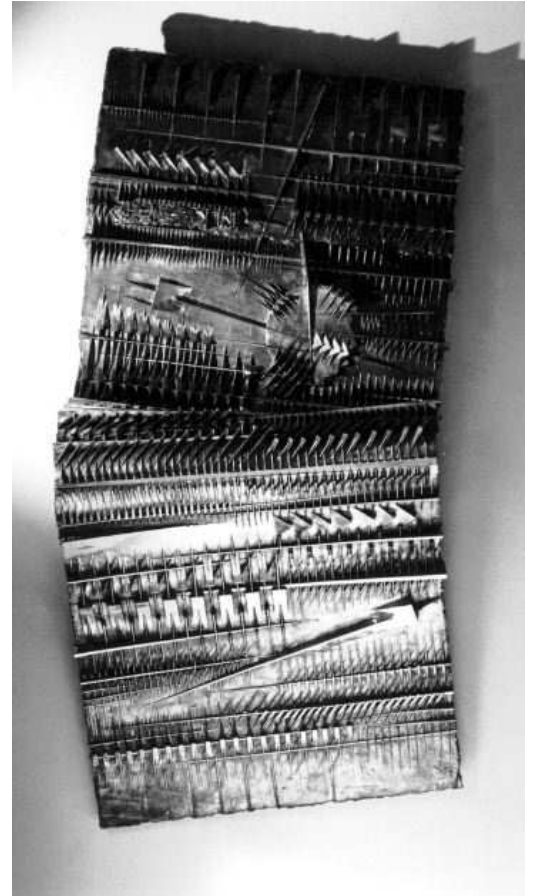
Papiro I, 1985-86

Bronze, 200 x 110 x 73 cm

1/2 im Besitz des Künstlers, unten rechts: sign., num.
& dat.; 2/2 noch herzustellen, 02pa Fondazione
Arnaldo Pomodoro

Ausst.: 1986 Milano, 1987 Ferrara, 1989 Novara, 1994
Japan, 1999 Palma de Mallorca, 2000 Valencia
Lit.: Caprile 8-93, Abb. S. 92; Ferrara 1987, Abb. S. 33
(o. S.); Japan 1994, Abb. S. 62; Novara 1989,
Abb. o. S.; Palma de Mallorca 1999, Abb. S.
116; Pomodoro 2007, S. 658, Abb. S. 185, 658;
Scritti 2000, Abb. S. 356; Valencia 2002, Abb.
S. 38

Archivnr.: 543 [782]



85-86 SC 2

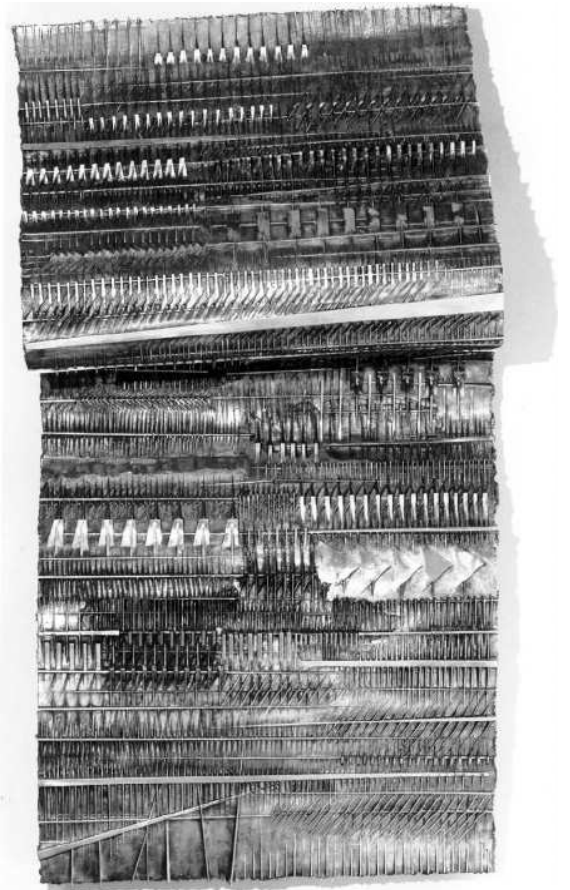
Papiro II, 1985-86

Bronze, 210 x 110 x 55 cm

1/2 im Besitz des Künstlers, 2/2 noch herzustellen,
02pa im Besitz des Künstlers

Ausst.: 1986 Milano, 1987 Ferrara, 1999 Palma de
Mallorca, 2000 Valencia
Lit.: Caprile 8-93, Abb. S. 92; Ferrara 1987, Abb. S. 32
(o.S.); Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 117;
Pomodoro 2007, S. 658, Abb. S. 186, 658;
Valencia 2002, Abb. S. 40

Archivnr.: 544 [783]



85-86 SC 3

Papiro III, 1985-86

Bronze, 227 x 110 x 50 cm

1/2 im Besitz des Künstlers, sign., num. & dat. unten rechts, 2/2 noch herzustellen, 02pa im Besitz des Künstlers

Ausst.: 1986 Milano, 1987 Ferrara, 1994 Japan, 1999 Palma de Mallorca, 2002 Valencia

Lit.: Ferrara 1987, Abb. S. 34; Japan 1994, Abb. S. 63; Milano 1986, Abb. o. S.; Novara 1989, Abb. o. S.; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 117; Pomodoro 2007, S. 658, Abb. S. 187, 658; Valencia 2002, Abb. S. 42

Archivnr.: 545 [784]



85-86 SC 4

Spirale I, 1985-86

Bronze; h: 270, Ø 62 cm

1/2 Galerieverkauf New York (NY) USA 1987, nicht sign.; 2/2 seit Dez. 2001 Privatbesitz Vicenza, Provenienz: seit Juli 1989 Firmenbesitz Milano, sign., num. & dat.; 02pa Privatbesitz USA (Dieses Exemplar wurde leicht gekürzt.)

Zusatzbezeichnung: *aperta*

Ausst.: 1987 Ferrara, 1987 New York, 1989 Novara, 1989 São Paulo

Lit.: Ferrara 1987, S. 12, Abb. S.; Pomodoro 2007, S. 659 + Abb.; São Paulo 1989, S. 86

Archivnr.: 562 [785]



85-86 SC 5

Spirale II, 1985-86

Bronze, h: 270, Ø 62 cm

Guss: De Andreis, Quinto Stampi: 1/2 Firmenbesitz, Tokyo, seit 2.5.1991; 2/2 Galerieverkauf Zürich; 02pa Privatbesitz in Djakarta, Indonesien, 1994 wurde die Spitze um 10 cm gekürzt

1 Ex. in Polyester (ohne Werkstatus)

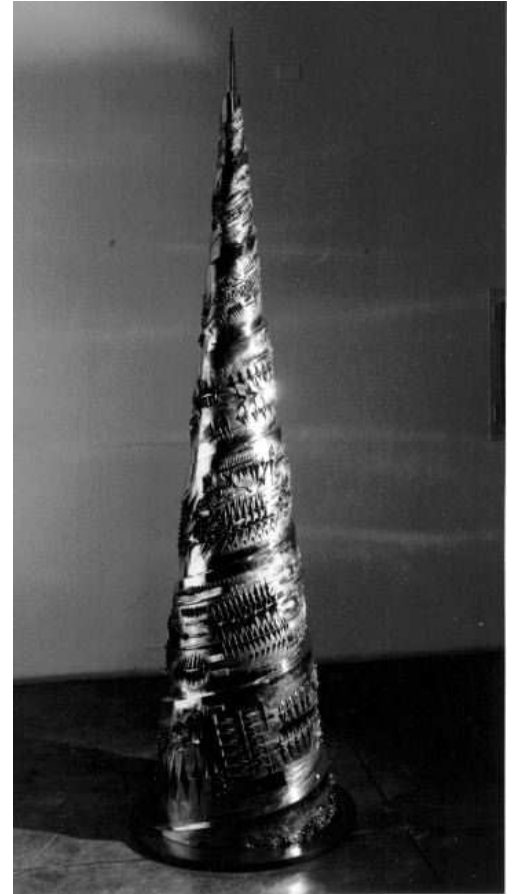
Zusatzbezeichnung: *chiusa*

Ausst.: 1994 Japan

Lit.: Japan 1994, Abb. S. 61; Pomodoro 2007, S. 659 + Abb.

Die Zeichnung des Reliefbandes ist eine Variante von *Spirale I* (85-86 SC 4).

Archivnr.: 562a [786]



85-86 SC 6

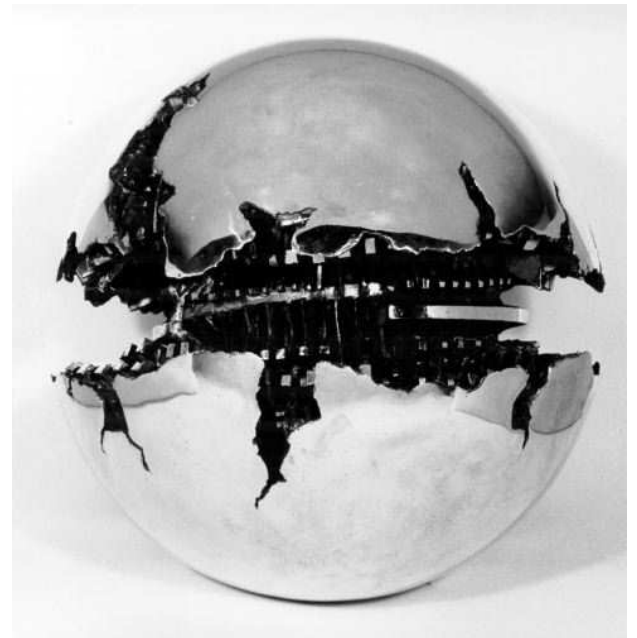
Sfera, 1985-86

vergoldete Bronze, Ø 15 cm

1/9 Privatbesitz USA Juni 86; 2/9 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA Apr. 86; 3/9 Privatbesitz Juni 86; 4/9, 6/9, 8/9, 9/9 Galerieverkauf Milano; 5/9 Privatbesitz durch Galerieverkauf Milano, sign. & num. auf Plexiglassockel; 7/9 Privatbesitz Feb. 1986; 09pa Privatbesitz Mai 1986; pa Privatbesitz Milano Juli 1986; pa Privatbesitz USA; pa Privatbesitz Milano Nov. 1986

Lit.: Pomodoro 2007, S. 655 + Abb.

Archivnr.: 546 [776]



86 SC 1

Disco, 1986

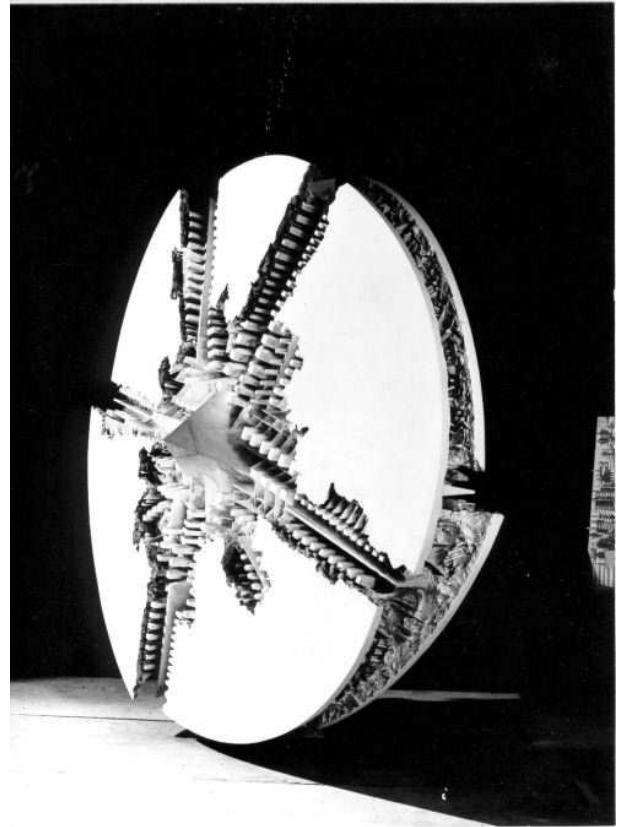
Bronze, Ø 220 cm (Breite: 80 cm)

Guss: De Andreis, Quinto Stampi: 1/2 Privatbesitz USA seit Jan. 1989; 2/2 Privatbesitz USA durch Galerieverkauf Florida; 02pa Mills College, Oklahoma City (OK) USA, patiniert

Ausst.: 1988 Moskau

Lit.: Moskau 1988, Abb. S. 85, Pomodoro 2007, S. 662 + Abb.

Archivnr.: 550 [790]



86 SC 2

Disco con sfera, 1986

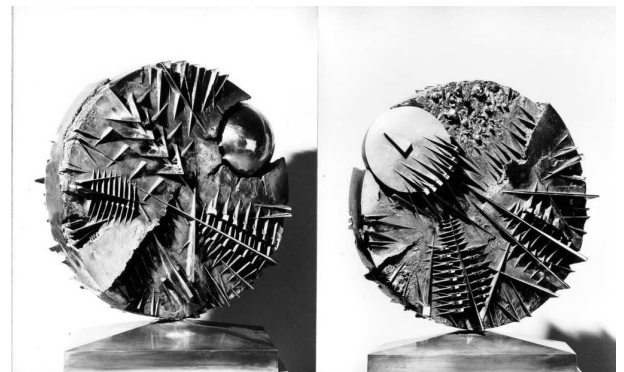
Bronze, Ø 60 cm

Guss: De Andreis, Quinto Stampi: 1/6 Privatbesitz Kalifornien USA, durch Galerieverkauf San Francisco (CA) USA 1987; 2/6 Galerieverkauf Florida 1988; 3/6, 6/6 Galerieverkauf New York 1988; 4/6 Privatbesitz USA durch Galerieverkauf Florida 1988; 5/6 Galerieverkauf Milano 1988; 06pa Privatbesitz Milano Juni 1988

Ausst.: 1988 Firenze II

Lit.: Pomodoro 2007, S. 662, Abb. 663

Archivnr.: 573 [792]



86 SC 3

Giroscopio, 1986

Bronze und Eisen; Gesamt: Ø 50 cm, des inneren Elementes: Ø 42 cm

1/9, 3/9 Galerieverkauf New York (NY) USA; 2/9 Privatbesitz durch Galerieverkauf Florida; 4/9 Privatbesitz durch Galerieverkauf Florida; (dieses Exemplar hat einen Sockel); 5/9, 6/9, Galerieverkauf Venezia; 7/9 Privatbesitz Milano, sign., num. & dat.; 8/9 Galerieverkauf Venezia; seit Sommer 1998, sign., num. & dat.; 9/9 Galerieverkauf Zürich Jan. 1986; 09pa Privatbesitz St. Moritz, Schweiz; Prototyp aus Polyester: im Besitz des Künstlers (ohne Werkstatus?)

Ausst.: 1987 New York, 1987 Malcesine, 1988 Zürich, 1988 Venezia II, 1990 Bergamo

Lit.: L'architettura 10-88, S. 739, + Abb.; Bergamo 1990, Abb. S. 235; Malcesine 1987, Abb. Nr. 30; New York 1987, Text und Abb. o. S.; Pomodoro 2007, S. 663, Abb. S. 71, 663



Modell des Projektes für die Kuppel des Büro- und Wohnhauses Rowes Wharf (Architektenbüro Skimore, Owings & Merrill) in Boston (MA) USA, das als Durchgang zwischen Stadt und Hafen dient und unter dessen Mitte ein *Giroscopio* mit einem Durchmesser von 400 - 500 cm hängen sollte. Es sollte sich um eine Achse drehen.

Archivnr.: 565 [794]

86-87 SC 1

Giroscopio, 1986-87

Bronze und Eisen, Ø 390 cm (Bronzesegmente: Ø 300 cm)

Guss: De Andreis, Quinto Stampi: 1/2 seit 2000 Italienische Botschaft Tokyo, ursprünglich: Sanyo Securities Trading Center, Tokyo 1988, sign., num. & dat., (Die geteilten Scheiben drehen sich innerhalb von 24 Stunden einmal um ihre Achse.); 2/2 Firmenbesitz USA, sign., num. & dat.; 02pa Galerieverkauf Montecarlo Apr. 2001, nicht sign.; pa noch herzustellen

Ausst.: 2001 Montecarlo, 2002 Paris

Lit.: Fabiani 12-92, S. 32, Abb. S. 32; Hunter 1995, S. 139, Abb. S. 158, 159; Kaneko 2-93, Abb. S. 54; Montecarlo 2001, Abb. S. 4, 5; Paris 2002, Abb. 4 x S. 66, 67; Pomodoro 1992, S. 109f; Pomodoro 2007, S. 70, 71, S. 324, 371, 668, Abb. S. 188/189, 668; Scritti 2000, S. 23; Sphere 1997, Abb. S. 145



Archivnr.: 589 [807]

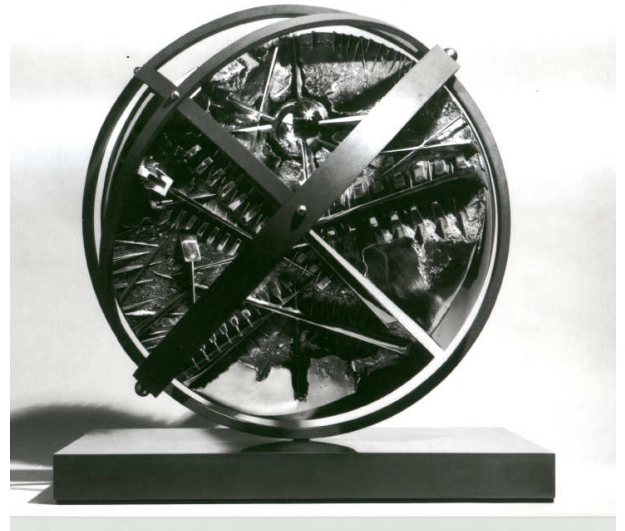
86-01 SC 1

Giroscopio, 1986-2001

Bronze, Ø 56 cm; nur Bronzeteile: Ø 50 x 10,5 cm
Guss: Battaglia, Milano: 1/8 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA März 02; 2/8 im Besitz des Künstlers; 3/8 – 6/8, 8/8. 08 pa, pa in Herstellung; 7/8 Galerieverkauf Milano Apr. 02
Alle Ex. sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 668 + Abb.
Abwandlung, bzw. Weiterentwicklung des *Giroscopio* von 1986 (vgl. bes. 86 SC 3)

Archivnr.: 770 [808]



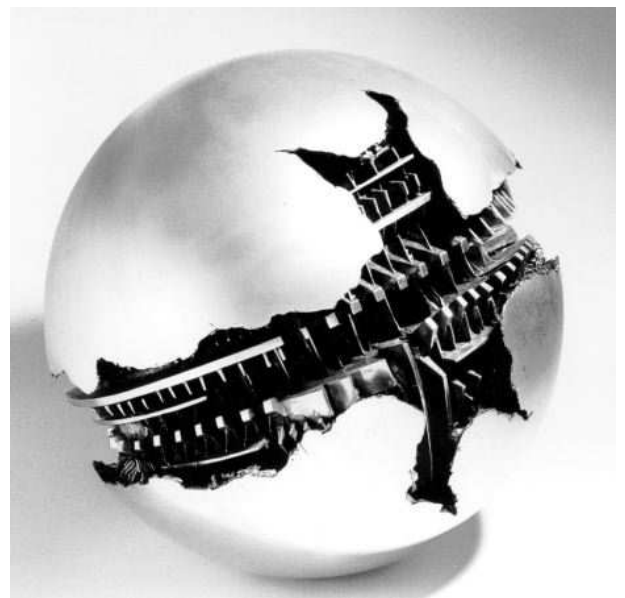
87 SC 1

Sfera, 1987

Bronze, Ø 50 cm
Guss: Battaglia, Milano: 1/6 Privatbesitz USA, durch Galerieverkauf Florida; 2/6 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; 3/6, 5/9 Galerieverkauf New York (NY) USA; 4/6 Privatbesitz; 6/6 Privatbesitz USA Dez. 1989, durch Galerieverkauf Florida; 06pa Privatbesitz Milano 1988

Lit.: Pomodoro 2007, S. 669 + Abb.

Archivnr.: 572 [810]



87 SC 2

Il cercatore oscillante, 1987

Bronze und versilberte Bronze

72 x Ø 35 cm, (Sockel: 3,5 x 37 x 37 cm); I. Version mit Drahtelement h: 110 x Ø 35 cm

1/9 Privatbesitz Purchase (TX) USA; 2/9 Privatbesitz Buenos Aires (I. Version, jeoch ohne); 3/9, 4/9 Galerieverkauf Zürich 1990, 5/9 Firmenbesitz Tokyo; 6/9 Galerieverkauf Venezia, sign., num. & dat.; 7/9 Galerieverkauf Seoul, März 1997, sign., num. & dat.; 8/9, 9/9, 09pa im Besitz des Künstlers; pa Firmenbesitz Purchase (TX) USA (I. Version)

Ausst.: 1991 Venezia, 1994 Japan, 1995 Brescia, 1995 Venezia, 1996 Forte dei Marmi, 1996 New York, 1997 Basel, 1997 Finalborgo, 1998 Palermo, 1998 San Francisco, 1998 Stresa, 1998 Varese, 1999 Los Angeles, 1999 Seoul, 1999 Palma de Mallorca, 2001 Montecarlo, Lit.: Basel 1997, Abb. S. 14; Finalborgo 1997, S. 11,



(Lit.: Abb. S. 41; Japan 1994, Abb. S. 38; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 141; Montecarlo 2001, Abb. 8; New York 1996, Abb. S. 22, 23; Pomodoro 2007, S. 670, Abb. S. 72, S. 670; Varese 1998, S. 132, Abb. S. 82, 83

Es handelt sich um einen Bozzetto für *Il cercatore oscillante* (87-90 SC 1).

Archivnr.: 575 [812]

87 SC 3

Piramide, 1987

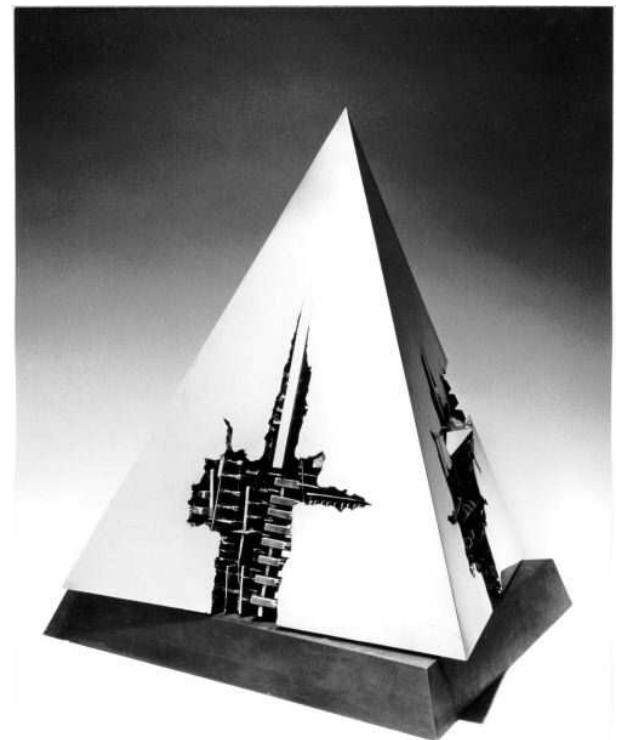
Bronze, 70 x 65 x 65 x 65 x cm

1/6 Galerieverkauf Zürich 1990; 2/6 Privatbesitz Genf, durch div. Galerieverkäufe USA; 3/6 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA 1988; 4/6 Galerieverkauf New York (NY)USA 1988; 5/6 Firmenbesitz, Tokyo 1989; 6/6 Galerieverkauf Pesaro 1989, sign., num. & dat.; 06pa Privatbesitz; pa Galerieverkauf 1990 (schwarz patiniert)

Ausst.: 1988 Zürich

Lit.: Pomodoro 2007, S. 669 + Abb.

Archivnr.: 576 [811]



87-88 SC 1

Fregio – Scettro; 1987-88

Aluminium oder Bronze, 97 x 56 cm
Bisher 1 Ex. Aluminium (Guss: Boffino & Cereda,
Abbiategrosso): im Besitz des Künstlers
1 Ex. in Polyester (ohne Werkstatus)

Lit.: Pomodoro 2007, S. 673 + Abb.
Zusatzbezeichnung: *piatto*

Archivnr.: 591 [818]



87-88 SC 2

Scettro I, 1987 - 88

Bronze oder Aluminium (vgl. Abgüsse), 550 x 88 cm
1/3 Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano, sign. &
num. (Bronze, Guss: Battaglia, Milano); 2/3 im
Besitz des Künstlers (Bronze, Guss: De An-
dreis, Quinto Stampi); 3/3 noch in Bronze her-
zustellen; 03pa im Besitz des Künstlers (Alumi-
nium, Guss: Boffino & Cereda, Abbiategrosso)

Ausst.: 1988 Venezia I, 1989 Novara, 1995 Castella-
monte, 1995 Cesena, 1995 Milano II, 1996
New York, 1997 Marsala, 2000 Caserta, 2001
Sassoferrato, 2002 Valencia, 2002 Paris
Lit.: Caserta 2000, Abb. S. 37, Cesena 1995, Abb. S.
46/47; Hunter 1995, Abb. S. 209; Marsala
1997, Abb. S. 121; Mussa 10-88, S. 33, Abb. S.
32, 33; New York 1996, Abb. S. 18; Paris
2002, Abb. 82; Pomodoro 2007, S. 672f, Abb.
S. 196/197, 198, 199, 673; Sassoferrato 2001,
Abb. S. 148/149; Scritti 2000, Abb. S. 113,



(Lit.): 360/361; Valencia 2002, Abb. S. 49

Archivnr.: 595 [816]

87-88 SC 3

Scettro II, 1987-88

Bronze oder Aluminium, 550 x 250 cm

1/3 Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano (Bronze, Guss: Battaglia, Milano, sign. & num.), 1999 restauriert; 2/3, 3/3 noch in Bronze herzustellen; 03pa im Besitz des Künstlers (Aluminium, Guss: Boffino & Cereda, Abbiategrasso)

Zusatzbezeichnung: *grande*

Ausst.: 1988 Venezia I, 1989 Novara, 1994 Japan, 1995 Castellamonte, 1995 Cesena, 1995 Milano II, 1996 New York, 1997 Marsala, 2000 Caserta, 2001 Sassoferrato, 2002 Valencia, 2002 Paris

Lit.: Caserta 2000, Abb. S. 37, 38; Castellamonte 1995, Abb. S. 12/13 (Ausschnitt); Cesena 1995, Abb. S. 46/47; Hunter 1995, Abb. S. 209; Japan 1994, Abb. S. 66; Marsala 1997, Abb. S. 121; Milano II 1995, Abb. S. 30; Mussa 10-88, S. 33, Abb. S. 32, 33; New York 1996, Abb.

(Lit.:) S. 18; Pomodoro 2007, S. 674, Abb. 196/197, 198, 199, 674; Sassoferrato 2001 Abb. S. 148/149; Scritti 2000, Abb. 360/361; Valencia 2002, Abb. S. 51

Archivnr.: 596 [819]



87-88 SC 4

Scettro III, 1987-88

Bronze oder Aluminium (vgl. Abgüsse)

Auflage: noch zu definieren

bisher: 1 Ex in Bronze, 1 Ex in Aluminium, beide in Herstellung

Lit.: Pomodoro 2007, S. 675

Zusatzbezeichnung: *piccolo*

Dieser Scettro ist eine verkleinerte Ausführung von *Scettro III* (87-88 SC 5)

Archivnr.: 597 [821]

(Keine Abb. vorhanden)

87-88 SC 5

Scettro III, 1987-88

Bronze oder Aluminium (vgl. Abgüsse), 565 x 130 cm
1/3 Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano (Bronze,
Guss: Battaglia, Milano), sign. & num., 1993
restauriert; 2/3, 3/3 noch herzustellen; 03pa im
Besitz des Künstlers (Aluminium, Guss: Boffi-
fino & Cereda, Abbiategrasso)

Zusatzbezeichnung: *grande*

Ausst.: 1988 Venezia I, 1989 Novara, 1994 Japan,
1995 Castellamonte, 1995 Cesena, 1995-96
Terni, 1996 New York, 1997 Marsala, 2000
Caserta, 2001 Sassoferrato, 2002 Valencia,
2002 Paris

Lit.: Caserta 2000, Abb. S. 37, 40; Castellamonte
1995, Abb. S. 12; Cesena 1995, S. 11, Abb. S.
46/47; Hunter 1995, Abb. S. 209; Japan 1994,
Abb. S. 66; Marsala 1997, Abb. S. 121; Mussa
10-88, S. 33, Abb. S. 32, 33; New York 1996,
Abb. S. 18; Paris 2002, Abb. S. 83; Pomodoro

(Lit.: 2007, S. 674f, Abb. 196/197, 198, 199,
674; Sassoferrato 2001, Abb. S.
148/149; Scritti 2000, Abb. S. 113,
360/361; Valencia 2002, Abb. S. 53

Archivnr.: 598 [820]



87-88 SC 6

Scettro IV, 1987-88

Bronze oder Aluminium (vgl. Abgüsse), 550 x 100 cm
1/3 Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano (in Bron-
ze, Guss: Battaglia, Milano) sign. & num.; 2/3,
3/3 noch herzustellen; 03pa im Besitz des
Künstlers, (in Aluminium, Guss: Boffino &
Cereda, Abbiategrasso)

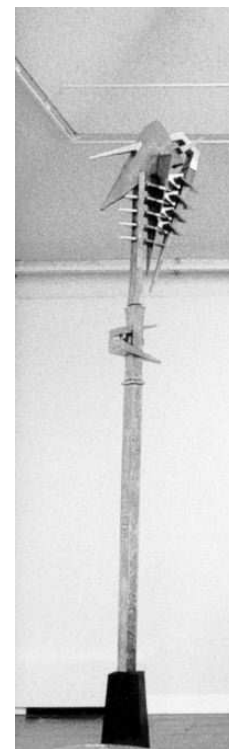
Zusatzbezeichnung: *grande*

Ausst.: 1988 Venezia I, 1989 Novara, 1994 Japan,
1995 Castellamonte, 1995 Cesena, 1995-96
Terni, 1996 New York, 1997 Marsala, 2000
Caserta, 2001 Sassoferrato, 2002 Valencia,
2002 Paris

Lit.: Caserta 2000, Abb. S. 37, 38; Hunter 1995, Abb.
S. 209; Japan 1994, Abb. S. 66; Mussa 10-88,
S. 33, Abb. S. 32, 33; New York 1996, Abb. S.
19; Paris 2002, Abb. S. 83; Pomodoro 2007, S.
675f, Abb. 196/197, 198, 199, 675; Sassoferrato
2001, Abb. S. 148/149;

(Lit.: Scritti 2000, Abb. 360/361; Valencia
2002, Abb. S. 55

Archivnr.: 601 [822]



87-88 SC 7

Scettro V, 1987 -88

Bronze oder Aluminium (vgl. Abgüsse), 600 x 100 cm
1/3 Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano (Bronze,
Guss: Battaglia, Milano), sign. & num.; 2/3, 3/3
noch herzustellen; 03pa im Besitz des Künstlers
(Aluminium, Guss: Boffino & Cereda, Abbiate-
grasso)

Ausst.: 1988 Venezia I, 1989 Novara, 1995 Castella-
monte, 1995 Cesena, 1995-96 Terni, 1996 New
York, 1997 Marsala, 2000 Caserta, 2001 Sasso-
ferrato, 2002 Valencia, 2002 Paris

Lit.: Caserta 2000, Abb. S. 37, 41; Cesena 1995, S. 11,
Abb. S. 46/47; Hunter 1995, Abb. S. 209;
Marsala 1997, Abb. S. 121; Mussa 10-88, S.
33, Abb. S. 32, 33; New York 1996, Abb. S.
18; Pomodoro 2007, S. 676, Abb. 196/197, 198,
199, 676; Sassoferrato 2001, Abb. S. 148/149;
Scritti 2000, Abb. 360/361; Valencia 2002,
Abb. S. 58

Archivnr.: 602 [824]



87-88 SC 8

Scudo I, 1987-88

Aluminium, 252 x 95 x 35 cm
1/3, 2/3, 3/3 noch herzustellen; 03pa im Besitz des
Künstlers (Guss: Boffino & Cereda, Abbiate-
grasso)
1 Ex. Polyester aluminiumfarbig (ohne Werkstatus)

Lit.: Pomodoro 2007, S. 677 + Abb.
Mit ähnlicher Zeichnung existiert eine Graphik: *Sogno*
IV (1970 x 950 x 40 mm) (vgl. GR 79/1).

Archivnr.: 592 [825]



87-88 SC 9

Scudo II, 1987-88

Bronze oder Aluminium, 252 x 95 x 35 cm

Guss: De Andreis, Quinto Stampi: 1/3 im Besitz des Künstlers, sign., num. & dat.; 2/3 Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano; 3/3 noch herzustellen; 03pa Stadt Seoul, Olympiapark Juni 1988 (Aluminium mit leichten Abweichungen, Guss: Boffino & Cereda, Abbiategrasso)

1 Ex. Polyester goldfarbig (ohne Werkstatus)

Ausst.: 1988 Seoul, 1994 Japan, 1994 Roma, 1995 Milano III, 1996 New York, 1997 San Leo, 2002 Valencia

Lit.: Japan 1994, Abb. S. 39; Marsala 1997, Abb. S. 24; New York 1996, Abb. 13; Pomodoro 2007, S. 677, Abb. S. 195, 677; San Leo o. J., S. 15, Abb. S. 8 (o. S.); San Leo 1998, Abb. S. 16, 62, 63; Scritti 2000, Abb. S. 358; Seoul 1988, Abb. 385; Valencia 2002, Abb. S. 44, Titel

Mit ähnlicher Zeichnung existiert eine deutlich



modifizierte Graphik (vgl. *Sogno VIII* (1970 x 940 x 40 mm) (vgl. GR 79/2).

Archivnr.: 599 [826]

87-88 SC 10

Scudo III, 1987-88

Aluminium, 252 x 95 x 35 cm

1/3, 2/3, 3/3 noch herzustellen; 03pa im Besitz des Künstlers

Lit.: Pomodoro 2007, S. 677

Mit ähnlicher Zeichnung existiert eine Graphik: *Sogno IX* (1970 x 940 x 40 mm) (vgl. GR 79/5).

Archivnr.: 599a [827]



(Abb. = Zeichnung, die dem *Scudo* in etwa entspricht)

87-88 SC 11

Scudo IV, 1987-88

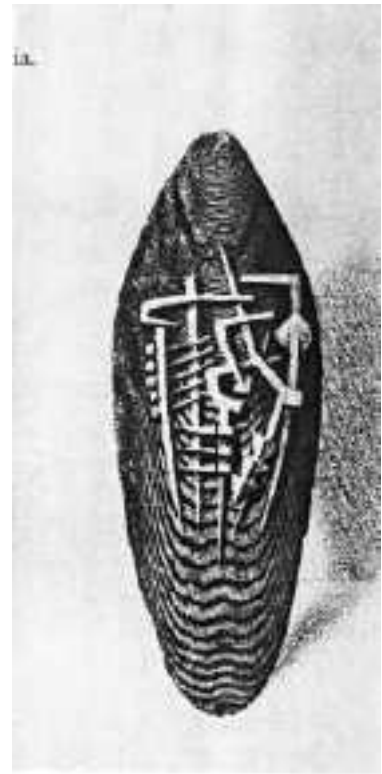
Aluminium, 252 x 95 x 35 cm

Guss: Boffino & Cereda, Abbiategrasso: 1/3, 2/3, 3/3
noch herzustellen; 03pa im Besitz des Künstlers

Lit.: Pomodoro 2007, S. 678

Mit ähnlicher Zeichnung existiert eine Graphik: *Sogno*
V (1970 x 950 x 40 mm) (vgl. GR 79/3).

Archivnr.: 599b [828]



(Abb. = Zeichnung, die dem *Scudo* in etwa entspricht)

87-88 SC 12

Scudo V, 1987-88

Aluminium, 252 x 95 x 35 cm

Guss: Boffino & Cereda, Abbiategrasso: 1/3, 2/3, 3/3
noch herzustellen; 03pa im Besitz des Künstlers

Lit.: Pomodoro 2007, S. 678

Mit ähnlicher Zeichnung existiert eine Graphik: *Sogno*
VII (1970 x 950 x 40 mm) (vgl. GR 79/7).

Archivnr.: 599c [829]



(Abb. = Zeichnung, die dem *Scudo* in etwa entspricht)

87-88 SC 13

Scudo VI, 1987-88

Aluminium oder Bronze (vgl. Abgüsse), 252 x 95 x 35 cm

Guss: Boffino & Cereda, Abbiategrasso: 1/3, 2/3, 3/3 noch herzustellen; 03pa im Besitz des Künstlers

Ausst.: 1988 Venezia I, 1989 Novara, 1998 Milano, 1998 Varese

Lit.: Mussa 10-88, S. 33,+ Abb. S. 32, 33; Pomodoro 2007, S. 678 + Abb.; Varese 1998, S. 8, 132, Abb. S. 16/17, 85

Mit ähnlicher Zeichnung existiert eine Graphik: *Sogno III* (1970 x 950 x 40 mm) (vgl. GR 79/8).

Archivnr.: 599d [830]



87-88 SC 14

Scudo VII, 1987-88

Aluminium, 252 x 95 x 35 cm

Guss: Boffino & Cereda, Abbiategrasso: 1/3, 2/3, 3/3 noch herzustellen; 03pa im Besitz des Künstlers

Ausst.: 1989 Novara, 1998 Varese

Lit.: De Gioia 10-93, Abb. S. 42; Pomodoro 2007, S. 678 +Abb.; Varese 1998, S. 132, Abb. S. 84, 97

Archivnr.: 599e [831]



87-88 SC 15

Scudo VIII, 1987-88

Bronze, 252 x 95 x 35 cm

Guss: De Andreis, Quinto Stampi: 1/3, 2/3 im Besitz des Künstlers, sign., num. & dat.; 3/3 noch herzustellen, 03pa Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano

Ausst.: 1996 New York, 1997 San Leo, 2002 Valencia

Lit.: New York 1996, Abb. S. 15; Pomodoro 2007, S. 679 + Abb.; San Leo o. J., S. 15, Abb. S. 8, 10/11; San Leo 1998, Abb. S. 62, 63; Scritti 2000, Abb. S. 359; Valencia 2002, Abb. S. 45

Archivnr.: 599f [832]



87-88 SC 16

Rive del mare, 1987-88

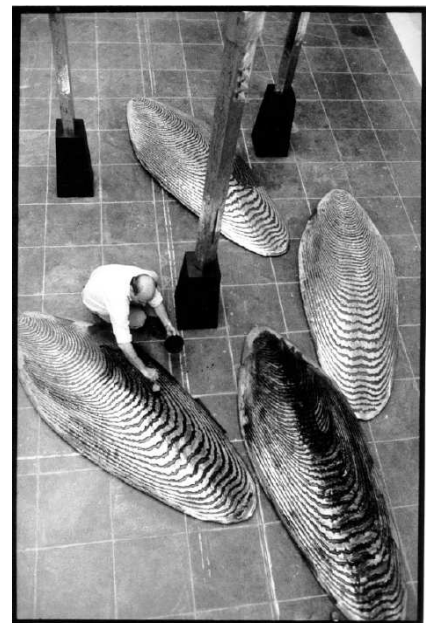
Bronze oder Aluminium, 252 x 95 x 29 cm

Bronze: 1 Ex. Guss: Battaglia, Milano: Privatbesitz Mai 1999; weitere 6 Ex. (Guss: Boffino & Cereda, Abbiategrasso): im Besitz des Künstlers (ein Ex. aufrecht – wie ein *Scudo*, vgl. z. B. 87-88 SC 13 – montiert); Die Gesamtedition in Bronze wurde auf 8 Ex. + pa festgelegt.

Aluminium: Gesamtedition in Aluminium: unlimitiert. Bisher: 6 Ex. im Besitz des Künstlers, 2 Ex. in div. Privatbesitz

Ausst.: 1988 Venezia I, 1988 Napoli (3 Güsse, in Installation mit einer Malerei von Bettina Werner und Texten von Francesco Leonetti), 1989 Novara, 1995 Milano II, 1997 San Leo, 2000 Caserta, 2002 Valencia

Lit.: Caserta 2000, S. 45, Abb. S. 43, 44 (Detail); Ballo 3-91, S. 21-22, Abb.; Hunter 1995, Abb. S. 202, 209; Milano II 1995, Abb. S. 31; Mussa



(Lit.: 10-88, S. 33, Abb. 2 x S. 32, 33; Novara 1989, o. S., Abb. (Rückseite); Pomodoro 2007, S. 321, 371, 679, Abb. S. 2 x 194, 679; Terni 1995, S. 19; Valencia 2002, S. 10, Abb. S. 42-43

Archivnr.: 604 [833]

87-88 SC 17

Scettro IV, 1987/88-91

Bronze

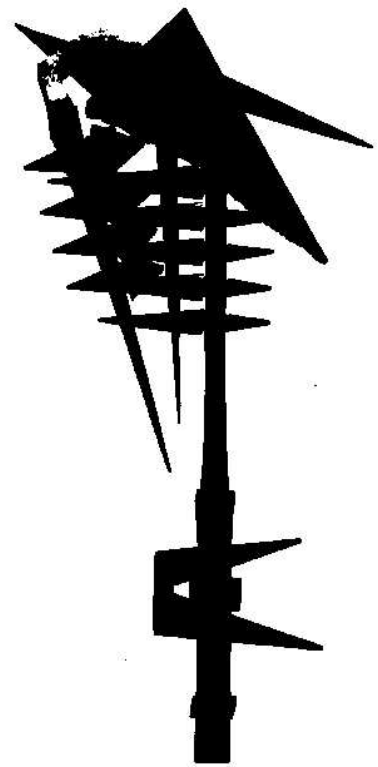
Auflage: noch zu definieren

Bisher: pa im Besitz des Künstlers (Guss: Boffino & Cereda, Abbiategrosso)

Lit.: Pomodoro 2007, S. 676

Zusatzbezeichnung: *piccolo*

Archivnr.: 597a [823]



87-90 SC 1

Il cercatore oscillante, 1987-90

Bronze, 950 x Ø 395 cm

Einzelstück

Guss: Bonvicini, Sommacampagna (Verona) mit Hilfe der Firma ZE.CO, Verona

Frito-Lay and PepsiCo Inc. Dallas, Purchase (TX) USA. Von Mimi Lay Hodges in Auftrag gegeben (in Erinnerung an den Firmenmitbegründer Herman W. Lay). 14.7.1990 eingeweiht, den Angestellten der Firma Frito-Lay gewidmet.

Lit.: De Maio, 3-90, S. 51; Graze 1990, + 22 Abb. vom Arbeitsprozeß; Finalborgo 1997, S. 11f; Hunter 1995, S. 139, Abb. S. 142; Marsala 1997, S. 18, Abb. S. 18; Paris 2002, Abb. S. 104, 105; Pomodoro 1992, S. 13, S. 14 (Skizze); Pomodoro 2007, S. 20, 23, 70, 71, 326, 371, S. 671, Abb. S. 2 x 190, 190/191, 670; Scritti 2000, S. 169-171, Abb. 168, 171; Sphere 1997, Abb. S. 129; Trevian 12.4.90, + Abb.



Archivnr.: 575a [813]

87-91 SC 1

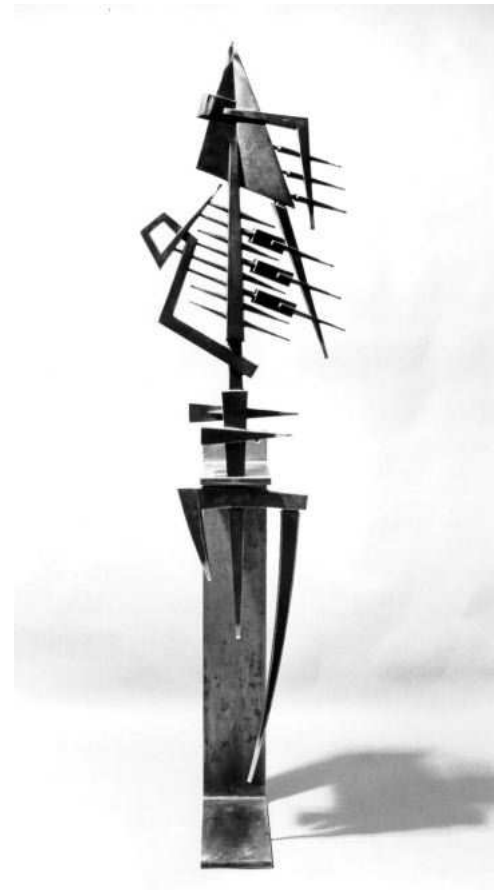
Scettro I piccolo, 1987/88-91

Bronze; Halterung aus Eisen; nur *Scettro*: 215 x 63 x 15 cm (mit Halterung: 235 x 63 x 50 cm)
1/3, 2/3, 3/3 noch herzustellen; 03pa Galerieverkauf Venezia 1991; pa im Besitz des Künstlers, (Aluminium), die endgültige Formgebung der Halterung soll noch bestimmt werden.

Ausst.: 1991 Venezia

Lit.: Pomodoro 2007, S. 673 + Abb.; Seoul 1988, Abb. 384

Archivnr.: 594 [817]



88 SC 1

Porte dell'Edipo, 1988

Bronze, 63 x 74 x 40 cm; (je Türelement 58 x 50 cm, Sockel: 5 x 74 x 40)

Guss: Battaglia, Milano: 1/9 Privatbesitz 1989; 2/9 Firmenbesitz, Tokyo; 3/9 - 6/9, 7/9, 9/9 Galerieverkauf Florida; 8/9 Galerieverkauf Jan. 1999; 09pa Galerieverkauf Zürich; pa Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano (schwarz patiniert), sign., num. & dat.

Ausst.: 1988 Zürich, 1989 Novara, 1994 Japan, 1995 Sarzana, 1997 Roma

Lit.: Alberti 1988, S. 39-44; de Gioia 10-93, S. 39-45, Abb. S. 43; Japan 1994, S. 30,31, Abb. S. 2 x 40; Pomodoro 1988, S. 30-31, Abb. S. 30; Pomodoro 2007, S. 681 + Abb.; Rimini 1995, S. 14f; Roma 1997, Abb. S. 127; Sarzana 1995, S. 140, Abb. S. 148; Settimana Musicale 1988, S. 25, Abb. S. 27, 29; Scritti 2000, Abb. 362, 363



Bozzetto für den Bühnenbildentwurf der Aufführung von Igor Strawinskys „Oedipus Rex“, im Rahmen der Musikalischen Festwochen in Siena 1988
Archivnr.: 606 [836]

88 SC 2

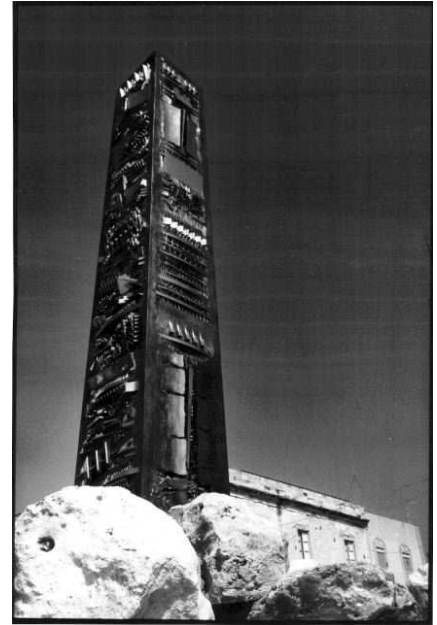
Obelisco „Cassodoro“, 1988

Bronze, 525 x 90 x 90 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/2 Stadt Lampedusa, Piazza della Libertà, aufgestellt als Kriegsgefallenen-denkmal, Platzgestaltung unter Mitarb. von E. Casasco, D. Ferrari; 2/2 Firmenbesitz Roma; 02pa Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano
1 Ex. in Polyester im Besitz des Künstlers (ohne Werkstatus)

Ausst.: 1994 Bozen, 1994 Roma, 1995 Cesena, 1995-96 Terni, 1995 Paris, 1997 Marsala, 1999 Gaiole in Chianti, 2002 Paris

Lit.: Cesena 1995, S. 9Abb. S. 49; Bozen 1994, Abb. + Text o. S. (S. 14, 20, 26, Abb. S. 39); Favole 1995, S. 160, Abb. S. 160; Gaiole 1999, Abb. S. 93; Hunter 1995, S. 139, Abb. S. 143; Marsala 1997, S. 18, Abb. S. 120; Paris 1995, Abb. o. S.; Paris 2002, Abb. S. 75; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 55; Pomodoro 1992, S.104f;



(Lit.): Pomodoro 2007, S. 16, 17, 70, 71, 324, 371, 682, Abb. 2 x S. 20, 200, 682; Scritti 2000, S. 183f, Abb. S. 183, 364; Sphere 1997, Abb. S. 143; Terni 1995, Abb. S. 73; Venturoli 19.6.88, S. 15

Archivnr.: 607 [838]

88-89 SC 1

Papyrus, 1988-89

Bronze, Basis aus Eisen

84 x 195 x 83 cm, Sockelhöhe: 3 cm, Breite des Band: 35 cm

1/9, 3/9 - 9/9, 09pa noch herzustellen, 2/9 im Besitz des Künstlers, sign., num. & dat.; pa noch herzustellen (in Polyester); pa, pa in Polyester, im Besitz des Künstlers; pa in Polyester: Deutsche Post AG, Darmstadt (Reliefbreite: 40 cm), pa im Besitz des Künstlers (Reliefbreite: 40 cm)
Bozzetto für den *Papyrus* in Darmstadt (90 SC 4)

Ausst.: 1991 Venezia, 1994 Japan, 1995 Cesena, 1997 Marsala, 1997 Trento, 1998 Varese, 1999 Palma de Mallorca, 2000 New York, 2001 Sassoferrato

Lit.: Cesena 1995, S. 15f, Abb. S. 76/77; Japan 1994, Abb. S. 68; Marsala 1997, Abb. S. 108/109; New York 2000, Abb. S. 8; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 142; Pomodoro 2007, S. 686 +



(Lit.): Abb.; Sassoferrato 2001, Abb. S. 68, 2 x 69; Varese 1998, S. 134, Abb. S. 87

Archivnr.: 615 [848]

88-89 SC 2

Colonna, 1988-89

Bronze, 970 x Ø 35 cm

Guss: Bonvicini, Sommacampagna (Verona): 1/2 Park Hyatt Hotel, Embarcadero Center, San Francisco (CA) USA (2.11.1990); 2/2 im Besitz des Künstlers; 02pa Privatbesitz Belgien, Dez. 1997. Diese Säule ist in drei Teilstücke zerteilt aufgestellt: 2 Säulen: je 300 x Ø 35 cm (Sockel: 65 x 65 cm), 1 Säule: 400 x Ø 35 cm, (Sockel: 65 x 65 cm) sign., num. & dat. auf Sockel jeder Skulptur; pa Privatbesitz Palma di Mallorca 1998, nur Teilstück mit Höhe: 470 cm, Sockel: 10 x 65 x 65 cm, auf Sockel sign., num. & dat.

Ausst.: 1995 Montecarlo, 1999 Palma de Mallorca

Lit.: Montecarlo 1995, S. 56, Abb. S. 3 x 56, 57; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 118, 119; Pomodoro 2007, S. 684, Abb. S. 201, 684

Archivnr.: 622 [843]



88-90 SC 1

Sfera con sfera, 1988-90

Bronze, Ø 30 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/9 Privatbesitz Tokyo; 2/9, 3/9, 9/9 Galerieverkauf Florida; 4/9, 8/9 Galerieverkauf Milano; 5/9 Galerieverkauf Zürich; 6/9 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; 7/9 Firmenbesitz, Tokyo; 09pa Privatbesitz Milano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 685 + Abb.

Die Plastik ist ein vorbereitendes Modell für die *Sfera con Sfera* des Vatikans (89-90 SC 1).

Archivnr.: 625 [647]



89 SC 1

Colonna, 1989

Bronze; 240 x Ø 35 cm

Guss: Bonvicini, Sommacampagna (Verona): 1/2 Privatbesitz USA durch Galerieverkauf Florida;
2/2 Galerieverkauf Zürich; 02pa Privatbesitz

Lit.: Pomodoro 2007, S. 684 + Abb.

Archivnr.: 621a [844]



89 SC 2

Colonna, 1989

Bronze, 250 x Ø 35 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/2 Privatbesitz durch Galerieverkauf Florida, 2/2 Firmenbesitz, Tokyo;
02pa Privatbesitz USA durch Galerieverkauf San Francisco (CA) USA, sign., num. & dat.

Ausst.: 1994 Japan

Lit.: Japan 1994, Abb. S. 69; Pomodoro 2007, S. 684 + Abb.

Archivnr.: 621b [845]



89 SC 3

Porte del sapere I, 1989

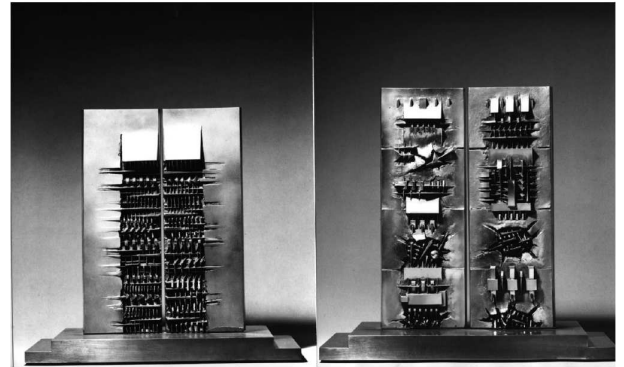
Bronze oder Zement (vgl. Abgüsse), 44 x 31,5 cm;
Sockel: 4,5 x 50,5 x 24,5 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/9 Galerieverkauf New York (NY) USA Nov. 1997, sign., num. & dat., 2/9 Privatbesitz durch Galerieverkauf Florida; 3/9 Privatbesitz Reggio Emilia; 4/9 Galerieverkauf Zürich Okt. 90; 5/9 Privatbesitz Milano seit 1991, 6/9 Galerieverkauf Venezia; 7/9 Privatbesitz USA, sign., num. & dat.; 8/9 Privatbesitz Milano; 9/9 Privatbesitz, sign., num., dat. & betit.; 09pa Privatsammlung Piacenza; pa im Besitz des Künstlers

weitere Ex. mit unklarem Werkstatus: je 1 Ex.: Verbleib unbekannt (Polyester), Privatbesitz Darmstadt (Zement), Privatbesitz Volterra (weißer Zement), Privatbesitz Darmstadt (Zement); 5 Ex. (Zement): im Besitz des Künstlers

Titel bis November 1995: *Porte del sapere bozzetto A*

Ausst.: 1991 Venezia, 1996 New York, 1997 Final-



(Ausst.): borgo, 1998 Palermo, 1999 Palma de Mallorca, 2001 Sassoferrato,
Lit.: New York, 1996, Abb. S. 16, 17; Finalborgo 1997, Abb. S. 50, 51; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 143; Planca 1-98, Abb. S. 83; Pomodoro 2007, S. 688 + Abb.

Wie *Porte del sapere II* (89 SC 4) ist diese Plastik ein Entwurf für das Bronzeportal für die Universität in Toronto, Kanada.

Archivnr.: 630a [852]

89 SC 4

Porte del sapere II, 1989

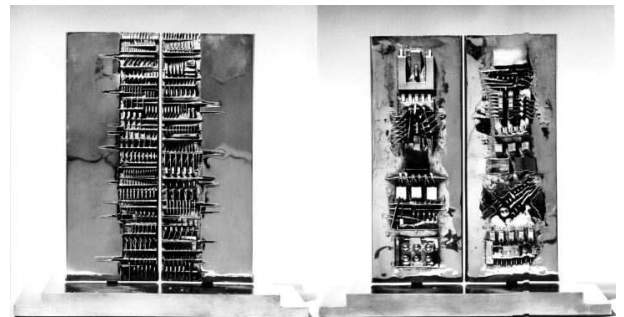
(Patinierte) Bronze (vgl. Abgüsse)
44 x 33,5 cm; Sockel: 4,5 x 50,5 x 24,5 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/9 Privatbesitz USA Okt. 1996, schwarz patiniert; 2/9 Privatbesitz USA durch Galerieverkauf Florida; 3/9 Privatbesitz Reggio Emilia; 4/9 Galerieverkauf Zürich Okt. 1990; 5/9, 8/9, 9/9 Privatbesitz USA; 6/9 Museion, Bozen (Schenkung), Juni 1994; 7/9 im Besitz des Künstlers, grün patiniert; 09pa Verbleib unbekannt; pa Stanford Museum and Art Gallery at Stanford University, Palo Alto (CA) USA, Mai 1997

1 Ex. in Zement (ohne Werkstatus)

Titel bis November 1995: *Porte del sapere bozzetto B*

Ausst.: 1991 Venezia, 1994 Sartirana, 1995 Brescia, 1995 Cesena, 1996 Forte dei Marmi, 1996 São Paulo, 1996 Toronto, 1998 Varese,

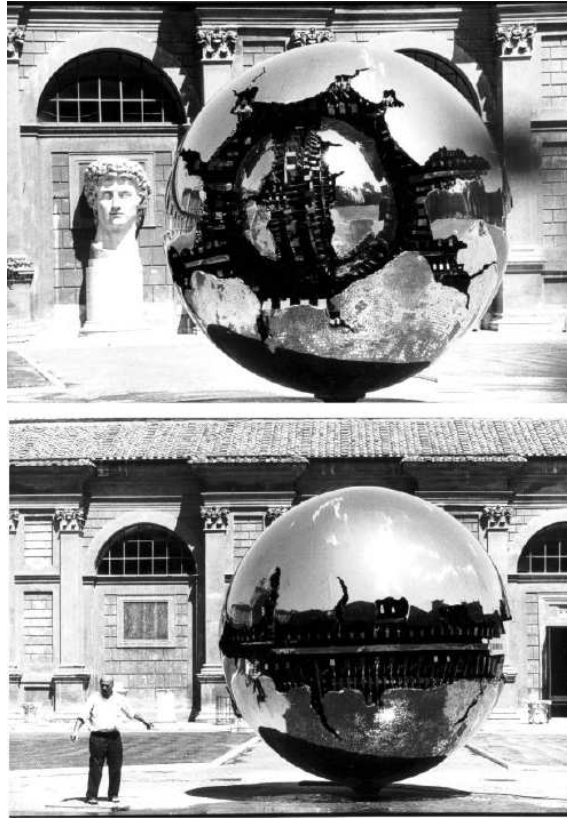


(Ausst.): 2001 Sassoferrato

Lit.: D'Alessandro 2-3 96, S. 33-36, Abb.; Cesena 1995, Abb. S. 78, 79; São Paulo 1996, Abb.; Pomodoro 2007, S. 688 + Abb.; Sassoferrato 2001, S. 71, Abb. S. 72, 73; Varese 1998 S. 134, Abb. Titel, S. 88, 89

Wie *Porte del sapere I* (89 SC 3) ist diese Plastik ein Entwurf für das Bronzeportal für die Universität in Toronto, Kanada.

Archivnr.: 630b [853]



89-90 SC 1

Sfera con sfera, 1989-90

Bronze, Ø 400 cm

Città del Vaticano, Cortile della Pigna (eingeweiht am 27.9.1990)

Einzelstück

Guss: Battaglia, Milano

Es existiert ein Polyester ohne Werkstatus.

Auf beweglicher Achse montiert

Lit.: Bozen 1994, Abb. S. 15; Di Gennaro 1997, S. 116, Abb. S. 116; Gualdoni 2000, S. 164; Hunter 1995, S. 70, 114, S. 170, Abb. S. 72/73, 6 x 74, 75; Marsala 1997, S. 16f, Abb. S. 15; Nys 5-8 91, S. 88-93, Abb. S. 89-93; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 56; Paris 2002, Abb. S. 80/81, 106/107; Pomodoro 1992, S. 61, 118, 119; Pomodoro 2007, S. 16, 17, 24, 25, 66f, 67, 326, 371, 684f, Abb. S. 74, 202, 203, 204/205, 685; Praemium 1999, Abb. S. 99; Scritti 2000, S. 23, 45, 245, 246, Abb. S. 172; Sphere 1997, Abb. S. 103, 104/105, 112, 113; Terni 1995, S. 18, 20; Valencia 2002, Abb. S. 8; Vincenti 8.3.93, S. 80, 83, Abb. S. 83

Diese *Sfera con sfera* ist die Weiterentwicklung einer *Sfera con sfera* aus dem Jahr 1963 (63 SC 4).

Archivnr.: 610 [846]

89-90 SC 2

Sfera, 1989-90

Bronze, Ø 200 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/2 Park Hotel „Ai Cappuccini“, Gubbio; 2/2 auf dem Kreuzfahrtschiff „Costa Classica“ der Firma Costa Crociera, Genova; 02pa Firmenbesitz Tokyo

Lit.: Pomodoro 2007, S. 694 + Abb.

Archivnr.: 633 [861]



89-90 SC 3

Giroscopio, 1989-90

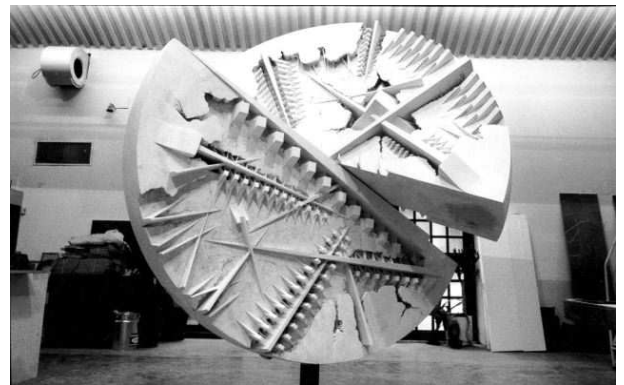
Bronze; Ø 200 cm, Dicke: 50 cm

1/2 Pietro Barilla, Parma, Dez. 1990, (ohne Ringkonstruktion); 2/2 Firmenbesitz Bergamo, seit 1.5.91, (mit Ringen aus Cortenstahl); 02pa Firmenbesitz Tokyo, November 1991 (ohne Ringe)

Ausst.: 1994 Japan

Lit.: Pomodoro 2007, S. 693, Abb. 692

Archivnr.: 631 [859]



89-90 SC 4

Disco solare, 1989-90

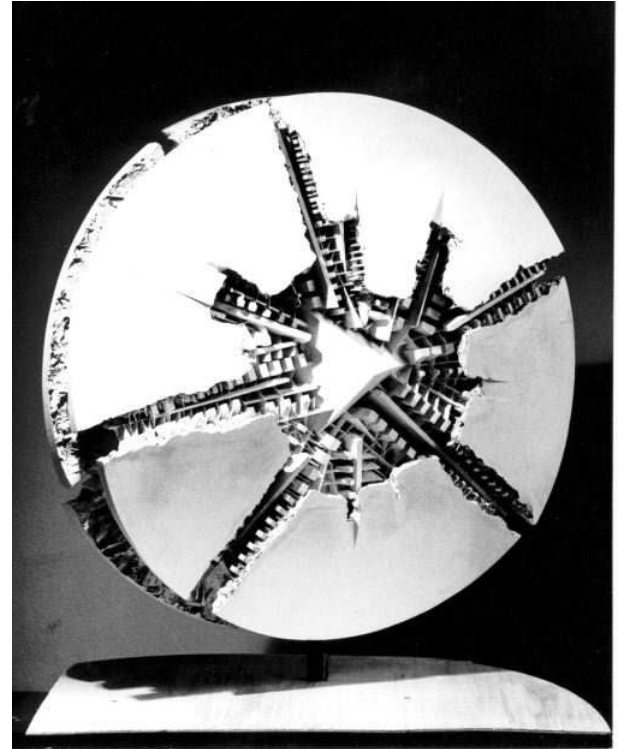
Bronze; Ø 95 cm, Dicke: 40 cm

1/6 Privatbesitz Roma seit 1991; 2/6 Privatbesitz Milano Mai 1999 über Kunsthandel, sign., num. & dat.; 3/6 Privatbesitz Italien seit 1991; 4/6 Privatbesitz USA durch Galerieverkauf Florida; 5/6 Galerieverkauf Milano 1991, 6/6 Privatbesitz 1991, 06pa Firmenbesitz Tokyo, November 1991; pa Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano

Zusatzbezeichnung: *bozzetto*

Ausst.: 1994 Japan, 1996 Köln, 1997 Finalborgo, 1997 Luino, 1998 Varese

Lit.: Finalborgo 1997, S. 13, Abb. S. 52; Japan 1994, Abb. S. 71 (Gips); Köln 1996, Abb.; Pomodoro 2007, S. 693 + Abb.; Scritti 2000, Abb. 365; Varese 1998, S. 132, Abb. S. 90, 91



Archivnr.: 632 [860]

89-99 SC 1

Colonna, 1989-99

Bronze, 400 x Ø 35 cm

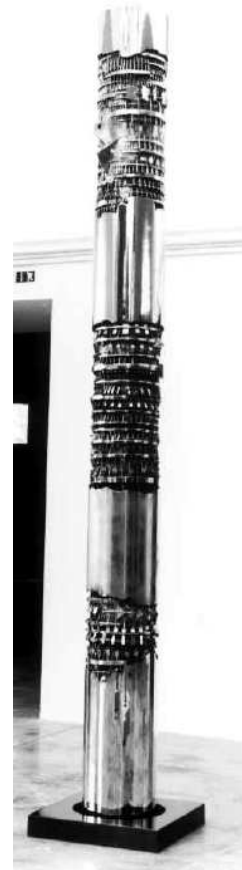
Bisher 1 Ex.: Guss: Bonvicini, Sommacampagna (Verona): Im Besitz des Künstlers, sign., num. & dat.

Ausst.: 2000 Caserta, 2000 New York

Lit.: 2000 Caserta, Abb. S. 65, 66; Pomodoro 2007, S. 696 + Abb.

Dieses Werk wurde aus einem Abguss der *Colonna* (88-89 SC 2) weiterentwickelt.

Archivnr.: 758 [863]



90 SC 1

Sfera, 1990

Bronze, Ø 40 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/9 Privatbesitz Milano Apr. 1995; 2/9 Galerieverkauf Pesaro Mai 1995; 3/9 Galerieverkauf York Feb. 91; 4/9 Galerieverkauf Venezia Mai 95; 5/9 Privatbesitz Italien seit 91; 6/9 Privatbesitz Italien; 7/9 Galerieverkauf Milano Okt. 1981; 8/9 Privatbesitz Roma Dez. 1994; 9/9 Privatbesitz Palm Beach (FL) USA seit 1993; 09pa Privatbesitz Milano seit 1994; pa Privatbesitz Milano

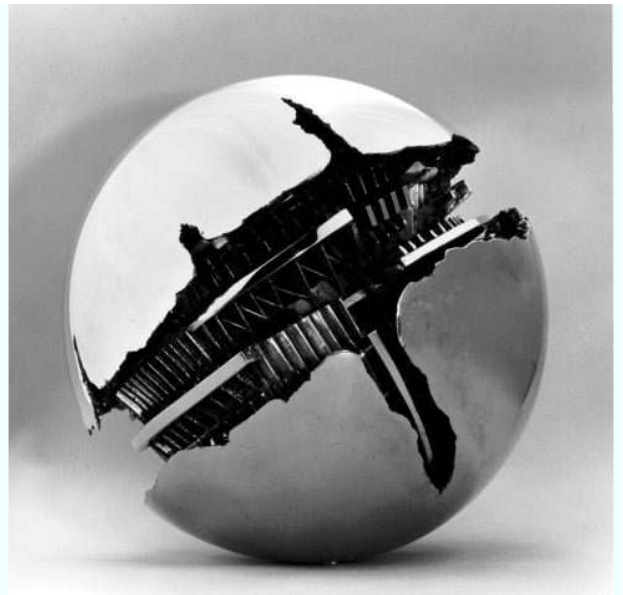
Alle Ex. sign. & num.

Es existiert im Besitz des Künstlers ein Polyesterabguss ohne Werkstatus.

Diese Plastik ist eine Weiterentwicklung der *Sfera* (63 SC 6).

Ausst.: Sartirana 1994

Lit.: Dago, 22.11.93, Abb. S. 14; Pomodoro 2007, S. 700, Abb. S. 701



Archivnr.: 627 [874]

90 SC 2

Sfera, 1990

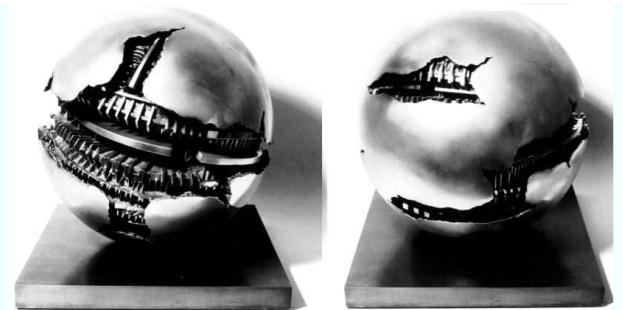
Bronze, Ø 50 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/9 Privatbesitz Milano Feb. 1991; 2/9 Galerieverkauf Pesaro Feb. 1991; 3/9 Privatbesitz Milano Dez. 1991; 4/9, 6/9 Privatbesitz Milano 1991; 5/9 Firmenbesitz Tokyo, Nov. 1991; 7/9 Privatbesitz Milano Jan. 1993; 8/9 Galerieverkauf Milano Okt. 1991; 9/9 Galerieverkauf Venezia Feb. 1992, sign. & num.; 09pa Privatbesitz Milano; pa Privatbesitz Milano Dez. 1991

Diese Plastik ist eine Weiterentwicklung der *Sfera* (63 SC 5).

Ausst.: 1994 Milano, 1996 Forte dei Marmi

Lit.: Milano 1994, Abb. S. 213; Pomodoro 2007, S. 700, Abb. S. 701



Archivnr.: 634 [875]

90 SC 3

Sfera con sfera II, 1990

Bronze, Ø 30 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/9 Privatbesitz Verona, März 1994; 2/9 Privatbesitz Italien durch Galerieverkauf Torino März 1993; 3/9 Galerieverkauf Tokyo, Sept. 1993; 4/9 Privatbesitz Italien, Jan. 1995; 5/9 Galerieverkauf Torino, Nov. 1995; 6/9 Galerieverkauf New York (NY) USA, Sept. 1997; 7/9 Firmenbesitz Brasilien, Aug. 1996; 8/9 Privatbesitz Brescia Mai 96, 9/9 Privatbesitz USA durch Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; 09pa Privatbesitz Milano

Alle Ex. sign., num. & dat.

Zusatzbezeichnung: *bozzetto*

Ausst.: 1995 Francavilla al Mare, 1995 Venezia, 1996 New York, 1996 São Paulo

Lit.: São Paulo 1996, Abb. o. S.; Francavilla al Mare 1996, Abb. S. 55; Pomodoro 2007, S. 701 + Abb.



Archivnr.: 647 [876]

90 SC 4

Papyrus, 1990

Zement, Bronze und Cortenstahl

I. Element: 1000 x 400 cm, II. Element: 400 x 400 cm, III. Element: 700 x 400 cm; Stärke: ca. 50 cm der Reliefbänder

Einzelstück

Darmstadt, vor der Deutschen Post AG, seit 23.9.1992

Das Werk gewann den Wettbewerb für die Außenraumgestaltung des Posttechnischen Zentralamtes, ausgeschrieben von der Oberpostdirektion, Darmstadt (Hilpertstr.); Projektbeginn: 1988.

Lit.: Barrie 1999, Abb. S. 131; Caprile 6.1.93, Abb. (Projektzeichnung); Cesena 1995, S. 15f; De Maio 3-90, S. 50; Dotzert 1994, S. 232, 377, Abb. S. 233, 377; Hunter 1995, S. 91, 170, Abb. S. 6 x 281, 2 x 282, 283, 284/285; Japan 1994, Abb. S. 18; Marsala 1997, S. 22, Abb. S. 22; New York 2000, Abb. S. 6/7, 2 x 7, 9;



(Lit.): Palma de Mallorca 1999, S. 78, 79, Abb. S. 58/59; Paris 2002, S. 10, Abb. S. 100/101; Pomodoro 1992, S. 114; Pomodoro 2007, S. 16ff, 61, 62, 331, 371, 700, Abb. S. 2 x 19, 210/211, 212, 213, 700; Scritti 2000, S. 45, 118f, Abb. S. 118; Sphere 1997, Abb. 124/125, 126, 127; Varese 1998, Abb. S. 13; Wolbert 1992 (Broschüre zur Einweihung); Artikel in der Tagespresse, z. B. im „Darmstädter Echo“ vom 25.3.92, 8.7.92, 10.8.92, 1.10.92

Archivnr.: : 635b [871]

90 SC 5

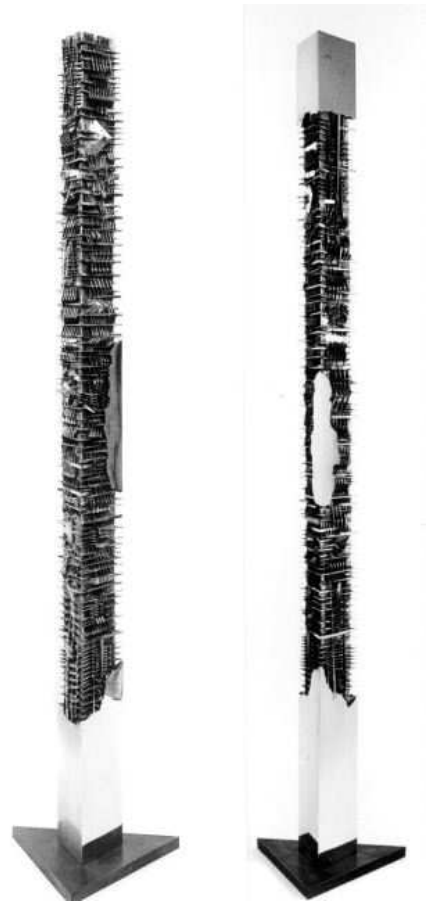
Asta ciolare, 1990

Bronze; Ex.: 1/3, 2/3: 180 x 15 x 12,99 cm; Ex. 03pa
212 x 15,5 x 13,42 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/3 Privatbesitz seit Nov.
1991; 2/3 Privatbesitz seit Nov. 1992, sign.,
num., dat. & betit.; 3/3 noch herzustellen; 03pa
Privatbesitz Montecarlo, 1993, durch Galerie-
verkauf Milano (am oberen Ende ist ein glattes
Stück von 32 cm angefügt worden. Sockel pati-
nierte Bronze); pa Galerieverkauf Vaduz Feb.
1999 (h: 218 cm), sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 698 + Abb.

Archivnr.: 652 [864]



90 SC 6

Scultura verticale, 1990

Bronze, 340 x 80 x ca. 100 cm

1/2 Privatbesitz Milano; 2/2 noch herzustellen; 02pa
Maeda House Foundation, Tokyo, als Teil des
Wandreliefs *Frecce al cielo* (seit 1992) (vgl.:
91-92 PR 1)

Lit.: Pomodoro 2007, S. 697 + Abb.

Der Entwurf entstand im Auftrag eines Mailänder
Architekten (s. Abb.).

Archivnr.: 626 [865]



90 SC 7

Spirale, 1990

Vergoldete Bronze; 50,5 x Ø 11 cm (Sockel: 2 x 18 x 18 cm)

Guss: Geccherle, Milano: 1/9, 3/9, 4/9 Privatbesitz Milano; 2/9 Privatbesitz Milano; 5/9 Galerieverkauf Brescia; 6/9 Galerieverkauf Brisbane, Australien; 7/9 Privatbesitz São Paulo, Sommer 1996; 8/9 Privatbesitz Schweiz, Apr. 1997; 9/9 im Besitz des Künstlers; 09pa Galerieverkauf Seoul, März 1997; pa Privatbesitz Roma Aug. 2000,

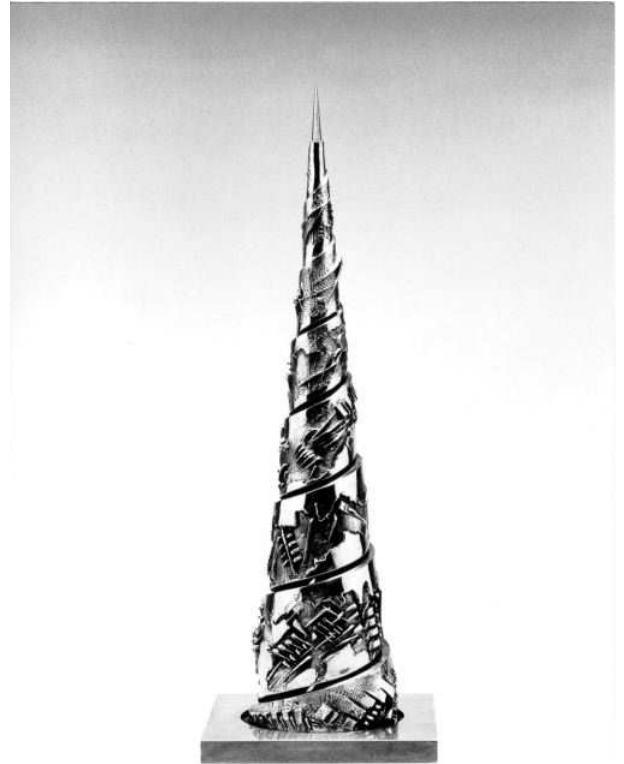
1 Ex. in Blei (ohne Werkstatus)

Jedes Exemplar: auf Sockel sign., num. & dat.

Zusatzbezeichnung: *Bozzetto*

Ausst.: 1991 Venezia, 1995 Brescia, 1995 Milano III, 1996 São Paulo, 1996 Roma, 1996 Zürich, 1997 Basel, 1997 Pesaro, 1999 Seoul

Lit.: Basel 1997, Abb. S. 15; Brescia 1995, Abb. o. S.; Pomodoro 2007, S. 698 + Abb.



Archivnr.: 641 [867]

90 SC 8

Spirale aperta, 1990

Vergoldete Bronze; h: 53 Ø 28 cm, Sockel: 2 x 47,5 x 47,5 cm

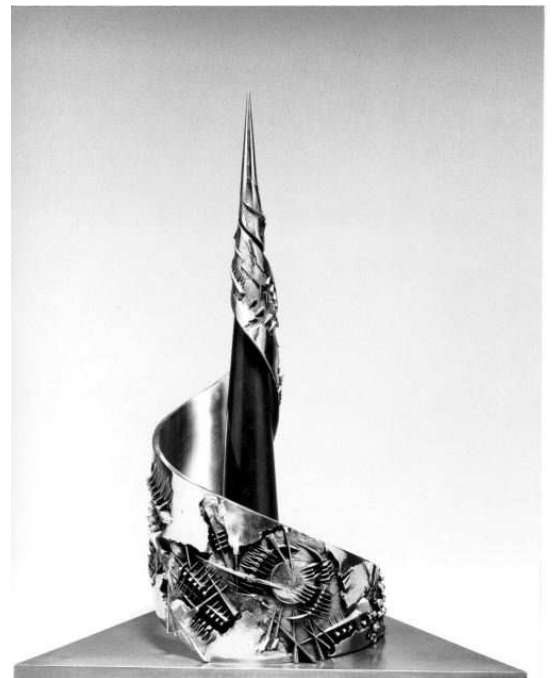
1/9, 2/9, 6/9 Galerieverkauf Milano; 3/9 Privatbesitz Tokyo; 4/9 im Besitz des Künstlers, mit rundem Sockel (Ø 45 cm); 5/9 Galerieverkauf Seoul März 1997 & betit.; 7/9, 8/9, 9/9 noch herzustellen; 09pa Privatbesitz Milano seit Jan. 1993

Alle Ex. sign., num. & dat.

Titel bis November 1995: *Spirale bozzetto (aperta grande)*

Ausst.: 1991 Venezia, 1996 São Paulo, 1996 Forte dei Marmi, 1996 New York, 1996 Zürich, 1997 Basel, 1998 Palermo, 1998 San Francisco, 1999 Seoul, 1999 Palma de Mallorca, 2001 Montecarlo

Lit.: Basel 1997, S. 11, Abb. S. 12; Montecarlo 2001, Abb. 9; New York 1996, Abb. S. 25; Palma de



(Lit.:) Mallorca 1999, Abb. S. 144; Planca 1-98, Abb. S. 82; Pomodoro 2007, S. 698f, Abb. S. 698; São Paulo 1996, Abb.

Archivnr.: 642 [869]

90-91 SC 1

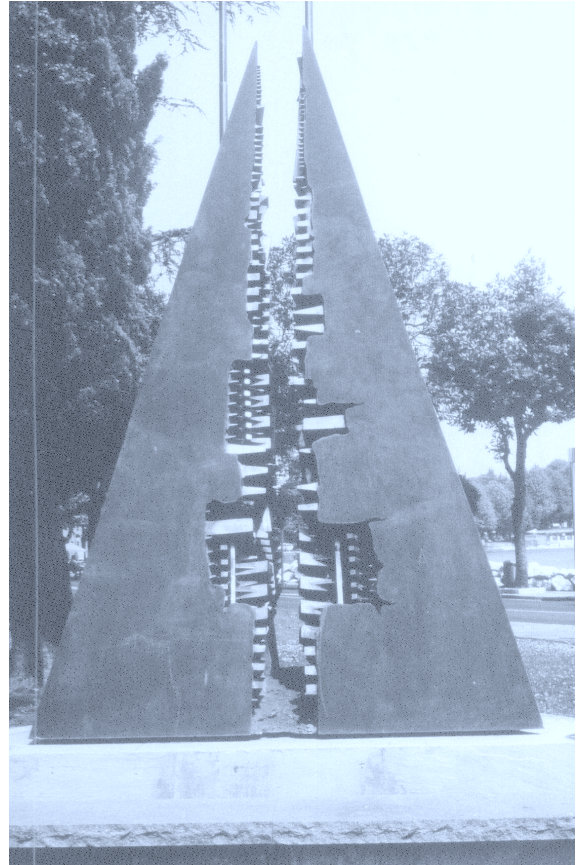
Scultura, 1990-91

Bronze und/oder Cortenstahl, 385 x 230 x 177 cm
1/2 Stadt Desenzano del Garda, eingeweiht 28.6.1992,
als Gefallenendenkmal, in Bronze und Corten-
stahl (Guss: Bonvicini, Sommacampagna,
Verona); 2/2 Centro di Biotecnologia, Genova,
Okt. 1992, (Bronze); 02pa noch herzustellen

Lit.: Caprile 8.10.92 + Abb.; Carozza 24.6.92, S. 19,
Abb.; M. C. 4.12.92, + Abb. ; Pomodoro 2007,
S. 70, 71, 698, Abb. S. 699

Archivnr.: 650 [866]

(Abb.: Verfasserin)



91 SC 1

Sfera con sfera, 1991

Bronze, Ø 120 cm
Guss: Battaglia, Milano: 1/2 Editoriale Giorgio Mon-
dadori, Milano; 2/2, 02pa Privatbesitz USA,
durch Galerieverkauf San Francisco (CA) USA
Alle Ex. sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 709, Abb. S. 708

Archivnr.: 658 [898]



91 SC 2

Sfera con sfera, 1991

Bronze, Ø 30 cm

Guss: Mariani, Pietrasanta (oder Battaglia, Milano):
1/9 Privatbesitz Tokyo Jan. 1992; 2/9 – 5/9,
09pa Galerieverkauf USA; 6/9 Galerieverkauf
New York März 1996; 7/9 Galerieverkauf
Brescia, Apr. 1995; 8/9 Privatbesitz Milano
Juni 1996; 9/9 Galerieverkauf New York (NY)
USA; 09pa Galerieverkauf San Francisco (CA)
USA

Alle Ex. auf Sockel sign., num. & dat.

Es existiert ein Polyesterabguss ohne Werkstatus.

Ausst.: 1997 Japan, 1995 Brescia, 1996 New York

Lit.: Brescia 1995, Abb. S. 20, 2 x 21; Japan 1994,
Abb. S. 72; Pomodoro 2007, S. 709, Abb. S.
708

Es handelt sich um einen Bozzetto für die *Sfera con Sfera* (91 SC 3).

Archivnr.: 648 [897]





91 SC 3

Sfera con sfera, 1991

Bronze, Ø 330 cm

Guss: Battaglia Milano: 1/2 Forum Hotel, Amada Company, Tokyo, seit Februar 1994; 2/2 Firmenbesitz Des Moines (IA) USA, seit 1999; 02pa United Nations Organisation (UNO), New York (NY) USA; aufgestellt vor dem Hauptsitz („Glaspalast“, Arch. Wallace Harrison) 1996, als Geschenk der italienischen Regierung an die UNO, auf beweglicher Achse montiert

Sign., num. & dat.

Ausst.: 1995 Brescia, 1995 Cesena, 1996 New York, 1998 Varese

Lit.: Monographie zur Überreichnung des UNO-Exemplare: Sphere 1997, S. 12-13, Abb. 24-29, 32-35, 37, 41-49, 51-53, Titel; – Weitere Literatur: Barina 31.1.97, S. 52-55, Abb. S. 53, 54, 55; Barrie 1999, Abb. S. 129; Brescia 1995, Text + Abb. S. 12/13; Cesena 1995, S. 10, Abb. S. 51; Fiz 2-97, S. 36-38, Abb. S. 38; Grifoni 3-97, S. 18-21, Abb. S. 20; Hunter 1995, S. 144, 306, Abb. S. 151; New York 1996, Abb. S. 20, 21; New York 2000, Abb. S. 2 x 12, 13, 13/14, 16; Paris 2002, S. 10, 11, Abb. S. 114/115; Pomodoro 2007, S. 24, 25, 72, 73, 334, 339, 348, 372, 373, 709f, Abb. S. 220/221, 221, 709; Praemium 1999, Abb. S. 94/95; Schwendenwien 4-96, S. 58; Scritti 2000, S. 266-269, Abb. S. 267, 268; Valencia 2002, S. 10; Varese 1998, S. 132, Abb. S. 13; Vincenti 8.3.93, S. 83

Archivnr.: 659 [899]

91 SC 4

Sfera, 1991

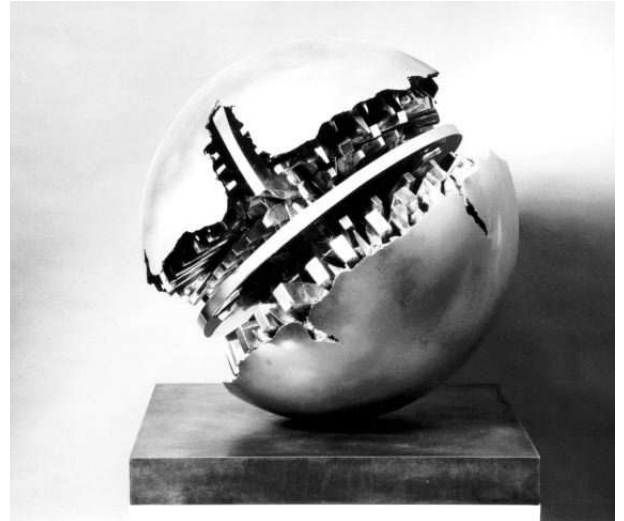
Bronze, Ø 70 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/2 Privatbesitz Lissone, Juni 1992; 2/2 Privatbesitz Modena März 1993; 02pa Jan. 2001 Galeriebesitz Milano, aus Privatbesitz Pavia (dorthin verkauft durch Künstler Nov. 1993)

Alle Ex. sign.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 708 + Abb.

Archivnr.: 661 [896]



91 SC 5

Rotativa di Babilonia, 1991

Ø 75 x 22,5 m

1 Ex.: patinierte Bronze (Guss: De Andreis, Quinto Stampi): im Besitz des Künstlers, sign., num. & dat. (num. 1/6, da ursprünglich eine größere Edition geplant war.)

Es existiert ein Polyesterabguss im Besitz des Künstler ohne Werkstatus.

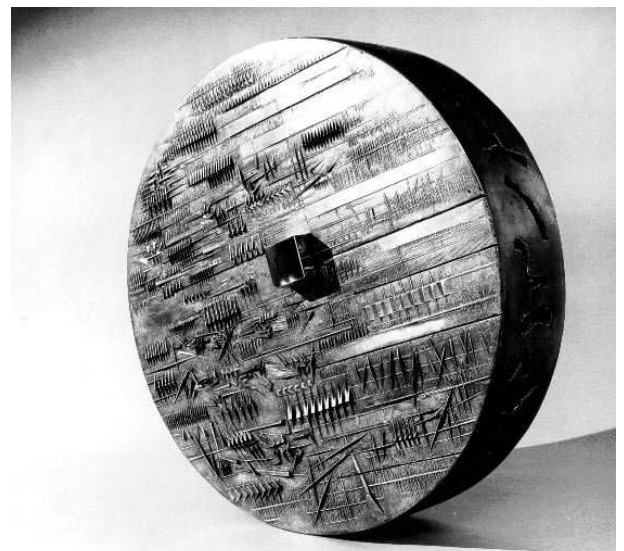
Zusatzbezeichnung: *bozzetto*

Ausst.: 1996 Forte dei Marmi

Lit.: Pomodoro 2007, S. 706 + Abb.

Dieser Bozzetto bereitet die *Rotativa di Babilonia* (vgl. 91 SC 6) vor. – Nach gleichem Modell entstand ein Exemplar in Marmor, das sich in Privatbesitz befindet. Im Archiv des Künstlers hat es eine eigenständige Nummer (= af 662b).

Archivnr.: 662a [892]



91 SC 6

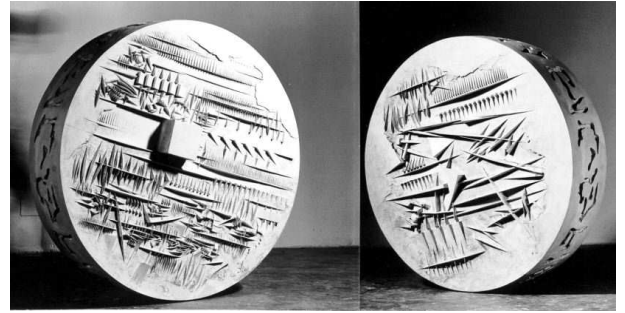
Rotativa di Babilonia, 1991

Bronze, Ø 150 x 40 cm

Guss: De Andreis, Quinto Stampi: 1/2 Firmenbesitz, Herbst September 1997, sign. & num.; 2/2 im Besitz des Künstlers, sign., num. & dat.; 02pa noch herzustellen

Ausst.: 1994 Japan, 1995 Brescia, 1995 Milano III, 1996 New York, 1996 Zürich, 1997 San Leo, 1999 Gaiole in Chianti, 1999 Roma, 2000 Caserta, 2002 Paris, 2002 Torino

Lit.: Brescia 1995, Abb. S. 39, 41; Caserta 2000, S. 49, Abb. S. 47, 48; de Gioia 10-93, S. 39-45, Abb. S. 39; Hunter 1995, Abb. S. 274, 2 x 275; Japan 1994, Abb. S. 74, 75; New York 1996, Abb. S. 34, 35; Paris 2002, Abb. S. 53, 60/61; Pomodoro 2007, S. 342, 373, 707, Abb. S. 218, 219, 707; Praemium 1999, Abb. S. 98; San Leo o. J., S. 15, 18, Abb. S. 16, 17; San Leo 1998, Abb. 22, 23, 48/49, 51, 52, 72/73, 75, 77,



(Lit.: 78/79, 80/81, 95; Scritti 2000, Abb. 374/375; Torino 2000, (S. 91), Abb. S. 36, 37, 91

Archivnr.: 663 [893]

91 SC 7

Edicola, 1991

Bronze, 45 x 23 x 5,5 cm (Sockel aus Holz)

Guss: Mariani, Pietrasanta: 1/9 Privatbesitz (Guss: Battaglia, Milano); 2/9 Galerieverkauf New York (NY) USA; 3/9 – 5/9, 7/9, 8/9 Galerieverkauf Milano; 6/9 Privatbesitz Napoli seit März 2002, davor: Privatbesitz Napoli, aus Galeriebesitz Milano; 9/9 Privatbesitz Kanada Dez. 1994; 09pa Privatbesitz Oktober 1995, mit Widmung. „copia personale“ im Besitz des Künstlers; pa in Polyester, Eisensockel: Privatbesitz Milano Jan. 2001, mit Widmung; 1 Ex. in Gips (ohne Werkstatus)

Alle Ex. sign., num. & dat.

Zusatzbezeichnung: *Bozzetto*

Ausst.: 1994 Sartirana, 1995-96 Terni

Lit.: Pomodoro 2007, S. 705, Abb. 704; Terni 1995, Abb. S. 75

Archivnr.: 657 [890]



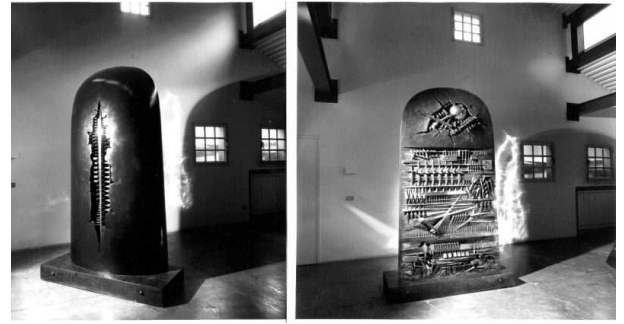
91 SC 8

Edicola, 1991

Bronze; 230 x 126 x 38 cm, Sockel: 17 x 150 x 63 cm
Guss: De Andreis, Quinto Stampi: 1/2 Università degli studi, Ancona, seit Mai 2002, auf Sockel sign., num. & dat.; 2/2 im Besitz des Künstlers, auf Retro Sockel sign., num. & dat.; 02pa Galerieverkauf Seoul, Korea, auf Sockel sign., num. & dat.; pa im Besitz des Künstlers

Ausst.: 1994 Japan, 1995 Brescia, 1995 Milano III, 1995-96 Terni, 1996 New York, 1996 Zürich, 1997 Pesaro, 1998 Varese, 1999 Seoul, 2000-01 I Roma, 2002 Paris

Lit.: Brescia 1995, Abb. S. 26, 27, 40, 41; Ebony 9-96, S. 111-112; Hunter 1995, S. 139, 140, Abb. S. 2 x 145; Japan 1994, Abb. S. 73; New York 1996, Abb. S. 26, 27; Paris 2002, Abb. S. 88; Pomodoro 2007, S. 72, 73, 405f, 705f, Abb. S. 216, 217, 705; Roma I 2000, S. 294f, Abb. S. 273; Scritti 2000, Abb. 366, 367; Terni 1995,



(Lit.:) Abb. S. 75; Varese 1998, S. 133, Abb. S. 94, 95

Archivnr.: 657a [891]



92 SC 1

Punta d'oro, 1992

Bronze; 127 x 14 x 14 x 14 cm (Sockel: 25 x 25 x 25 cm)

Guss: De Andreis, Quinto Stampi: 1/9, 2/9 im Besitz des Künstlers; 3/9 - 9/9 noch herzustellen;
09pa Privatbesitz Milano seit Frühjahr 1994; 1 Ex. in Polyester im Besitz des Künstlers
Alle Bronzeexemplare: sign., num. & dat.

Ausst.: 1995 Cesena, 1994 Sartirana, 1997 Marsala, 1997 Trento, 1999 Palma de Mallorca, 2001 Sassoferato

Lit.: Cesena 1995, S. 14, Abb. S. 81; Di Gennaro 1997, S. 27, Abb. S. 27; Hunter 1995, S. 294, 300, Abb. S. 296, 297; Marsala 1997, S. 21, Abb. S. 112, 113; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 146; Pomodoro 2007, S. 712 + Abb.; M Sassoferato 2001, S. 74, Abb. S. 75; Scritti 2000, S. 116f, Abb. S. 117; Varese 1998, S. 61

Dieses Werk entstand als Bozzetto einer 13 Meter hohen Skulptur, die vor dem Justizpalast in Ankara aufgestellt werden sollte. Ein Exemplar des Künstlers ist in ein Architekturmodell eingestellt, das den ursprünglich geplanten Kontext verdeutlicht.

Archivnr.: 670 [904]



92 SC 2

Colonna, 1992

Bronze, 80 x Ø 10 cm

Guss: Geccherle, Milano: 1/9 Galerieverkauf Pesaro, Jan. 2002; 2/9 geschlossenes Ex.,
Galerieverkauf Venezia, Juli 1995; 3/9 geöffnetes Ex.: Privatbesitz Juni 1996; 4/9, 6/9,
geöffnete Ex.: Galerieverkauf Torino Apr. 1999; 5/9 Galerieverkauf Seoul März 1997; 7/9
im Besitz des Künstlers, 8/9 Galerieverkauf Montecarlo Apr. 2001; 9/9 Privat-besitz Milano
Jan. 2002; 09pa im Besitz des Künstlers, pa Galerieverkauf Venezia

Es existiert ein Polyesterabguss ohne Werkstatus.

Alle Ex.: sign., num. & dat.

Von diesem Werk existieren zwei Versionen: eine geschlossene, und eine geöffnete mit Abstand
zwischen den Windungen des Bandes.

Ausst.: 1995 Brescia, 1995 Venezia, 1996 New York, 1996 São Paulo, 1996 Zürich, 1997
Finalborgo; 1997 Basel, 1997 Milano, 1997 Venezia, 1998 Palermo, 1998 San Francisco,
1998 Stresa, 1998 Venezia, 1998 Varese, 1999 Palma de Mallorca, 1999 Los Angeles, 1999
Seoul, 2000 Padova, 2000 Grottamare, 2001 Montecarlo

Lit.: Basel 1997, Abb. S. 13; Brescia 1995, Abb. S. 41; Finalborgo 1997, Abb. S. 47; Milano 1997,
Abb. o. S.; Montecarlo 2001, Abb. 10; New York 1996, Abb. S. 41; Padova 2000, Abb. S.
27; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 148; Pomodoro 2007, S. 711 + Abb.; Varese 1998, S.
133, Abb. S. 97

Archivnr.: 692 [903]

93 SC 1

Punta d'oro, 1993

Bronze; 235 x 25 x 21,65 cm (Seitenlänge des Sockels: 40 cm)

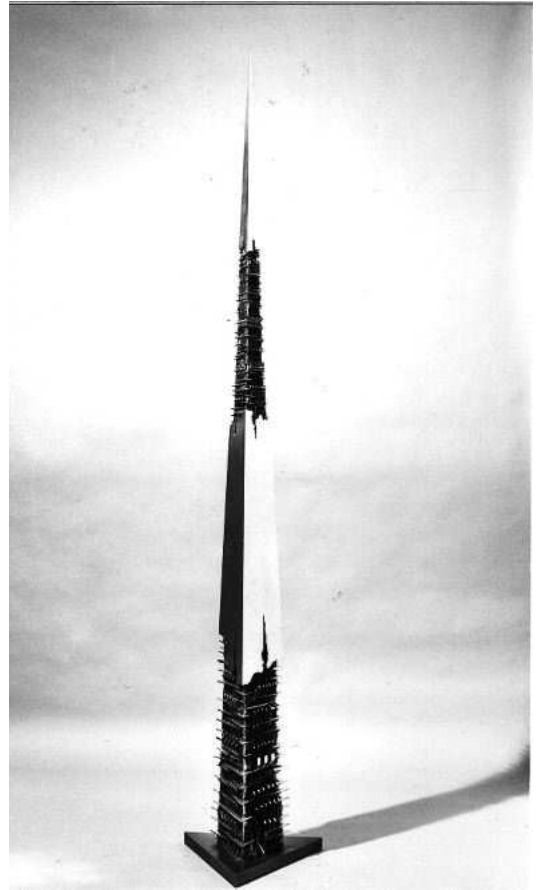
Guss: Battaglia, Milano: 1/3 Privatbesitz Milano; 2/3 Galerieverkauf Seoul (& dat.); 3/3 Privatbesitz Mai 1995 (& dat.); 03pa Galerieverkauf (& dat.)

Alle Ex. sign. & num.

Ausst.: 1994 Sartirana, 1995 Brescia, 1995 Milano III, 1996 Zürich, 1999 Seoul

Lit.: Brescia 1995, Abb. S. 33, 41, 42; Marsala 1997, S. 21; Pomodoro 2007, S. 712 + Abb.

Archivnr.: 671 [905]



93 SC 2

Untitled, 1993

Bronze; 29,5 x 20,5 x 17 cm (Sockel: 1,8 x 31 x 29,5 x 29,5 cm)

Guss: De Andreis, Quinto Stampi oder Geccherle, Milano (Ex. 1/9, 2/9): 1/9, 2/9 Galerieverkauf Genova, patiniert, 3/9, 5/9, 6/9, 7/9, 8/9, 9/9 Galerieverkauf Genova; 4/9 Privatbesitz durch Galerieverkauf Genova; 09pa im Besitz des Künstlers

Alle Ex. auf Sockel sign., num. & dat.

Ausst.: 2000 New York

Lit.: Pomodoro 2007, S. 713 + Abb.

Die Plastik entstand als Galerieauftrag. – Sie ähnelt der *Scultura* in Desenzano (90-91 SC 1).

Archivnr.: 650a [908]



93 SC 3

Asta ciolare, 1993

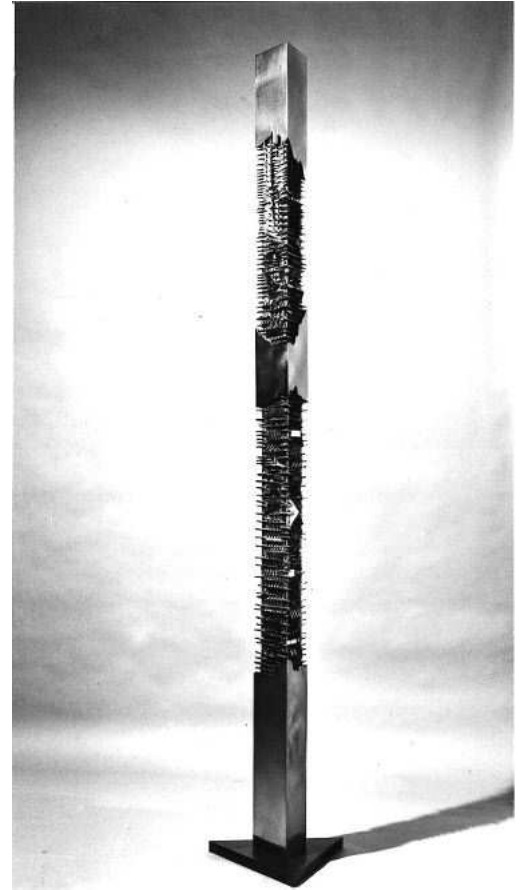
Bronze; 240 x 15 x 12,99 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/3 Galerieverkauf Tokyo, Juli 95; 2/3 Galerieverkauf Milano; 3/3 Privatbesitz Milano; 03pa Privatbesitz Belgien; Frühjahr 1997, sign., num. & dat.; pa Galerieverkauf Seoul, sign., num. & dat.

Ausst.: 1994 Sartirana, 1995 Brescia, 1996 Forte dei Marmi, 1996 Zürich, 1999 Seoul

Lit.: Brescia 1995, Abb. S. 31, 41, 42; Pomodoro 2007, S. 712, Abb. S. 713

Archivnr.: 672 [906]



93 SC 4

Elevazione a crociera, 1993

Bronze und Eisen; jede Säule: 68 x 6,5 x 10 cm,
Sockel: 3,5 x 29 x 29 cm

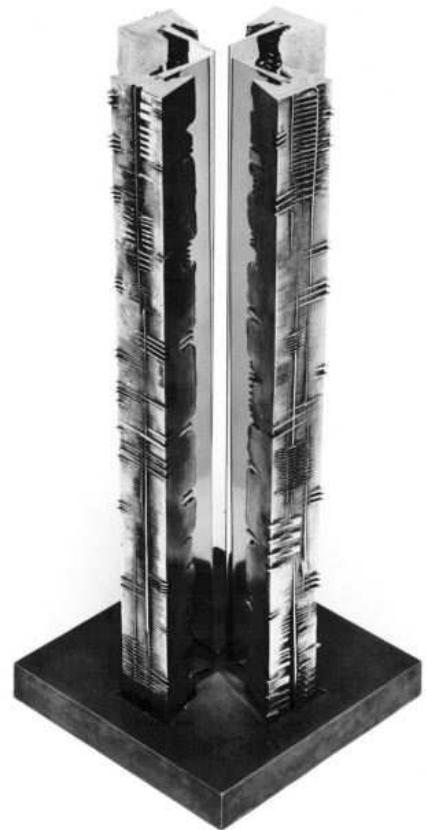
Guss: Geccherle, Milano: 1/6 im Besitz des Künstlers, 2/6 - 6/6 noch herzustellen; 06pa im Besitz des Künstlers, sign., num. & dat.

Ausst.: 1996 New York, 1999 Palma de Mallorca

Lit.: Colombo 22.2.96, S. 21; Hunter 1995, S. 140, Abb. S. 147; New York 1996, Abb. S. 32, 33; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 147; Pomodoro 2007, S. 72, 73, 713, Abb. S. 713

Elevazione a crociera ist das Modell einer nicht ausgeführten Brunnenplastik für den Campus der Jessy Philip Faculty, Dayton University, Dayton (OH) USA, geplante Höhe: 700 cm.

Archivnr.: 681 [907]



93 SC 5

Disco, 1993

Bronze, Ø 50 cm x 15 cm

1/3 Privatbesitz Milano seit 1993, auf Retro sign.,
num. & dat.; 2/3 Galerieverkauf Apr. 1999, 3/3
im Besitz des Künstlers; 03pa Privatbesitz Mai
2000

Ausst.: 1996 Forte dei Marmi, 1997 Pesaro, 1998 San
Francisco

Lit.: Pomodoro 2007, S. 714 + Abb.

Die Skulptur entstand im Auftrag eines Mailänder Pri-
vatmannes und sollte wie ein Teller aufgestellt
werden. Abgewandelt diente sie als Inspiration
für den *Disco in forma di rosa del deserto* (93-
94 SC 3).

Archivnr.: 676 [912]



93-94 SC 1

Disco, 1993-94

Bronze; Ø 65 x 18 cm (Sockel: 6 x 50,5 x 50,5 cm)

Guss: Bonvicini, Sommacampagna (Verona): 1/6 Ga-
lerieverkauf Zürich März 96, 2/6 Privatbesitz
Connecticut, USA Dez. 1994, 3/6 Privatbesitz
USA Dez. 1994; 4/6, 5/6, 6/6 Galerieverkauf
San Francisco (CA) USA; 06pa Galerieverkauf
Brescia Apr. 1995

Alle Ex. sign., num. & dat.

Zusatzbezeichnung: *bozzetto*

Ausst.: 1995 Brescia, 1995 Milano III, 1996 New
York, 1996 Zürich

Lit.: Brescia 1995, Abb. S. 28, 29, 40, 41; New York
1996, Abb. S. 28, 29; Pomodoro 2007, S. 714 +
Abb.; Sphere 1997, Abb. S. 146

Dieser Bozzetto bereitete den *Disco in forma di rosa
del deserto* (93-94 SC 3) vor.

Archivnr.: 679 [913]



93-94 SC 2

Disco in forma di rosa del deserto, 1993-1994

Bronze, Ø 130 cm

Guss: Mariani, Pietrasanta: 1/2 Privatbesitz Massachusetts 1996, durch Galerieverkauf New York (NY) USA; 2/2 Privatbesitz Princeton (NJ) USA 1996, durch Galerieverkauf New York (NY) USA; 02pa Galerieverkauf Torino Apr. 1999

Alle Ex. sign., num. & dat.

Dieser *Disco* ist ein Bozzetto für die größere Version des *Disco in forma del deserto* (93-94 SC 3).

Ausst.: 1996 New York, 1998 Palermo, 1998 Varese

Lit.: Pomodoro 2007, S. 715, Abb. S. 714; Varese 1998, Abb. 2 x 98

Archivnr.: 680a [914]



93-94 SC 3

Disco in forma di rosa del deserto, 1993-94

Bronze, Ø 320 x 100 cm

Guss: De Andreis, Quinto Stampi: 1/2 Banca Commerciale Italiana, Torino; 2/2 Frederic Meijers Garden, Grand Rapid (MI) USA, Okt. 2000; 02pa im Besitz des Künstlers

Ausst.: Paris 2002

Lit.: Antenucci 2002, S. 102, Abb. S. 100, 101, 102, 103; Hunter 1995, S. 144, Abb. S. 152, 153; Marsala 1997, S. 18, Abb. S. 18; Paris 2002, S. 16, Abb. S. 25, 54, 54/55; Pomodoro 2007, S. 72, 73, 334, 351, 372, 373, 374, S. 715, Abb. S. 715; Seicento 1995, S. 131-135, Abb. Titel + S. 92, 95, 96; Sphere 1997, Abb. S. 147

Archivnr.: 680 [915]



93-94 SC 4

La grande prua, 1993-94

Bronze, 170 x 170 x 130 cm

Guss: Bonvicini, Sommacampagna (Verona): 1/2 im Besitz des Künstlers; 2/2 Galerieverkauf Tokyo Apr. 1998; 02pa Galerieverkauf Torino Sept. 2001

Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst.: 1996 New York, 2000 Caserta, 2001 Sassoferato, 2002 Paris

Lit.: Ebony 9-96, S. 111-112; Caserta 2000, S. 53, Abb. S. 51, 52 (Detail), 54, 55; New York 1996, Abb. S. 44, 45; pf S. 16; Paris 2002, Abb. S. 86; Pomodoro 2007, S. 716 + Abb.; Sassoferato 2001, S. 77, Abb. S. 78/79

La grande prua ist das Modell der Gedenkskulptur für Federico Fellini (vgl. 93-94 SC 5).

Archivnr.: 686a [918]



93-94 SC 5

La grande prua - omaggio a Federico Fellini, 1993-94

Bronze, 375 x 375 x 270 cm

Einzelstück; Guss: Bonvicini, Sommacampagna, Verona

Städtischer Friedhof, Rimini, eingeweiht am 11.2.95, im Auftrag der Stadt Rimini, Federico Fellini und Giulietta Masina gewidmet.

Lit.: Hunter 1995, S. 300, 306, Abb. S. 304, 305; Palma de Mallorca 1999, S. 78, 79; Paris 2002, Abb. S. 110, 112; Pomodoro 2007, S. 717, Abb. S. 223, 334, 372, 717; Sassi 12-97, S. 24-27; Sphere 1997, Abb. S. 136, 137

Archivnr.: 686 [919]



93-94 SC 6

La freccia, 1993-94

Bronze, 50 x 72 x 30 cm

Einzelstück

Guss: De Andreis, Quinto Stampi: Im Besitz des Künstlers

Es existiert im Besitz des Künstlers ein Polyesterabguss als Arbeitsmodell ohne Werkstatus.

Zusatzbezeichnung: *bozzetto*

Ausst.: 1993 Chicago

Lit.: Pomodoro 2007, S. 718 + Abb.

Die Skulptur entstand im Gedenken an Giovanni Falcone, der auf der Autobahn in Capaci von der Mafia am 23.5.1992 ermordet wurde. Stark vergrößert sollte er einen Gedenkraum unter der Straßenoberfläche unterfangen. Dieser Kontext wird in einem Architekturmodell (in Zusammenarbeit mit dem Architekturbüro Gregotti Associati) verdeutlicht, für das der Abguss dieser *Freccia* verwendet wurde.



Archivnr.: 687 [921]

93-95 SC 1

La freccia, 1993-94

Bronze; 198 x 468 x 167 cm

Guss: Mariani, Pietrasanta: 1/2 Privatbesitz Madrid 2001; 2/2 im Besitz des Künstlers, 02pa Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano

Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst.: 1996 New York, 1999 Palma de Mallorca, 2002 Paris

Lit.: Ebony 9-96, S. 111-112, Abb. 112; New York 1996, Abb. S. 42/43; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 120, 121, 122/123; Paris 2002, S. 16, 24, Abb. S. 30, 30/31, 32, 32/33; Pomodoro 2007, S. 718, Abb. S. 224/225, 718; Scritti 2000, Abb. 368/369; Schwendenwien 4-96, S. 58



Archivnr.: 687a [922]

93-00 SC 1

La prua, 1993-2000

Bronze; 48 x 40,5 x 54 cm

Guss: Battaglia Milano: 1/8. 5/8, 6/8, pa im Besitz des Künstlers; 2/8 Galerieverkauf Venezia; 3/8 , 4/8 Galerieverkauf Milano; 7/8-8/8, 08pa noch herzustellen

Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst.: 2000 New York, 2001 Montecarlo

Lit.: Montecarlo 2001, Abb. 26, 27; Paris 2002, Abb. S. 87; Pomodoro 2007, S. 717, Abb. S. 716

Diese Plastik ist eine leicht vergrößerte Version des 3. Bozzetto für *La grande prua* (vgl. 93-94 SC 5).

Archivnr.: 763 [920]



94 SC 1

Doppia spirale, 1994

Bronze, 50 x Ø 26 cm

Guss: Geccherle, Milano: 1/9 im Besitz des Künstlers, 2/9 Firmenbesitz Brasilien (auf rundem Sockel Ø 45 cm montiert; 3/9 Galerieverkauf Zürich, Nov. 1996; 4/9 - 9/9, 09pa noch herzustellen

1 Ex.: Bronze und Polyester: im Besitz des Künstlers

Alle Ex. sign., num. & dat.

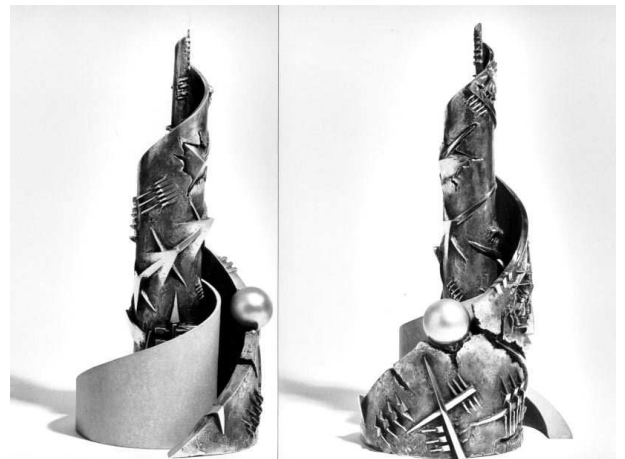
Zusatzbezeichnung: *bozzetto Djakarta*

Ausst.: 1995 Brescia, 1995 Venezia, 1994 Sartirana, 1996 Zürich

Lit.: Brescia 1995, Abb. S. 1 x 36, 2 x 37, 41; Hunter 1995, Abb. S. 149; Lit.: Pomodoro 2007, S. 721 + Abb.

Diese Formfindung entstand als ein weiterer Entwurf des nicht ausgeführten Brunnenprojektes in Djakarta, Indonesien (vgl. bes. *Spirale* 94 SC 2).

Archivnr.: 688 [928]



94 SC 2

Spirale, 1994

Bronze, 52 x Ø 33 cm

Guss: Geccherle, Milano: 1/8, 2/8, 4/8, 5/8, pa im
Besitz des Künstlers; 3/8 Galerieverkauf New
York (NY) USA Juni 2002; 6/8 Galerieverkauf
Milano; 7/8 in Herstellung; 8/8 Privatbesitz
Milano Juni 2002; 08pa Privatbesitz Milano

Alle Ex. sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 721 + Abb.

Diese Skulptur ist der erste Entwurf zum Projekt einer
Brunnenanlage vor einem Bankgebäude in Dja-
karta, Indonesien (1993/94). Auf einer sich
nach oben verlängernden Spirale ist einer Ku-
gel montiert. Das Projekt sollte eine Höhe von
25 Metern haben. Beide Entwürfe wurden nicht
ausgeführt. (2. Entwurf: vgl. 93 PS 2) – Sie ist
somit eine Variante der *Doppia spirale* (94 SC
1).



Archivnr.: 688a [929]

94 SC 3

Disco, 1994

Bronze, Ø 100 cm

Einzelstück

Privatbesitz Milano

Sign. & num.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 719 + Abb.

Archivnr.: 675a [926]

(Keine Abb. vorhanden)

95 SC 1

Ruota I, 1995

Bronze, Ø 30 cm

Guss: Geccherle, Milano: 1/9 Privatbesitz Venezia durch Galerieverkauf New York (NY) USA, März 1996 (auf rechteckigem Sockel: 46 x 13 cm); 2/9, 6/9 Galerieverkauf Zürich, Okt. 1996, 3/9, 4/9, 5/9 Galerieverkauf Milano, Dez. 1996; 7/9 Galerieverkauf New York (NY) USA, März 1996; 8/9 Galerieverkauf Venezia, 9/9 Galerieverkauf Torino Feb. 2000; 09pa Privatbesitz Milano seit März 1996; pa Privatbesitz Bologna, mit Widmung (Guss: Boffino & Cereda, Abbiategrosso)

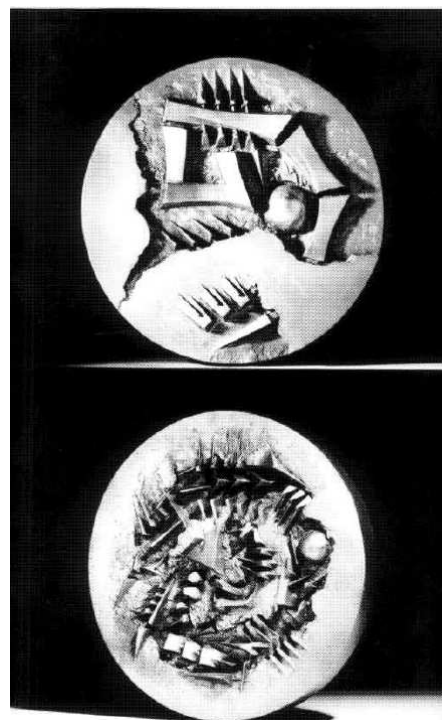
Alle Ex. sign., num. & dat.

Zusatzbezeichnung: *Bozzetto*

Ausst.: 1996 Zürich, 1997 Finalborgo, 1998 San Francisco, 1999 Los Angeles

Lit.: New York 1996, Abb. S. 36, 37; Finalborgo 1997, Abb. S. 64; Pomodoro 2007, S. 722 + Abb.

(Lit.:) San Leo 1998, Abb. S. 2 x 18, 68
Archivnr.: 697a [931]



95 SC 2

Ruota I, 1995

Bronze, Ø 150 x 35 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/2 Galerieverkauf New York (NY) USA, Nov. 1996; 2/2 Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano; 02pa Galerieverkauf San Francisco (CA) USA, Sommer 1998

Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst.: 1996 New York, 1996 Zürich, 1997 San Leo, 1997 Finalborgo, 1998 San Francisco, 1999 Gairole in Chianti, 2000 Caserta, 2002 Paris

Lit.: Caserta 2000, Abb. S. 57; Finalborgo 1997, Abb. S. 64; Paris 2002, Abb. S. 60/61; San Leo o. J., Abb. S. 2 x 14 (o. S.); Pomodoro 2007, S. 722, Abb. S. 219, 722; Praemium 1999, Abb. S. 98; San Leo 1998, S. 51, Abb. 48/49, 72/73, 74, 75, 76, 77, 78/79, 80-81, 95; Scritti 2000, Abb. 374/375;

Archivnr.: 697 [932]



95 SC 3

Ruota II, 1995

Bronze, Ø 30 cm

Guss: Geccherle, Milano: 1/9, 5/9 Galerieverkauf New York (NY) USA, Nov. 1996; 2/9 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA, Juli 1998; 3/9 Galerieverkauf Milano; 4/9 Galerieverkauf Zürich, Okt. 96; 6/9 in Besitz des Künstlers; 7/9, 8/9 Galerieverkauf Milano 2002; 9/9 Privatbesitz, 09pa im Besitz des Künstlers; pa Privatbesitz Milano Nov. 1999

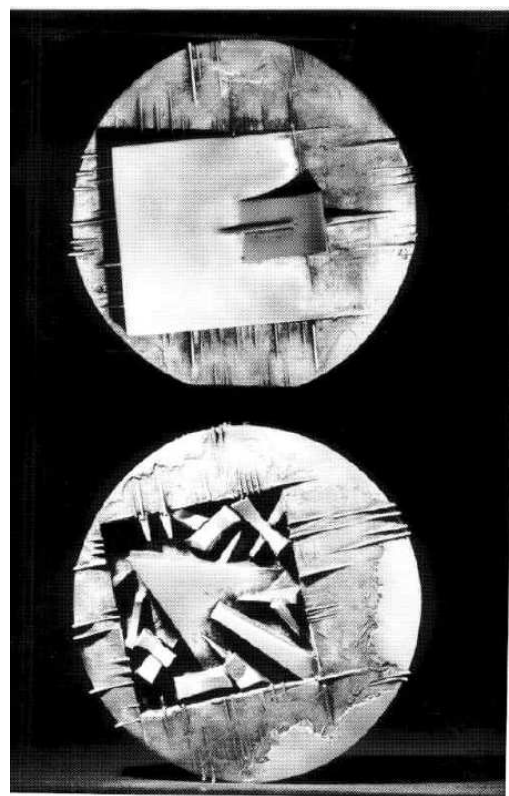
Alle Ex. sign., num. & dat.

Zusatzbezeichnung: *Bozzetto*

Ausst.: 1996 Zürich, 1996 Roma, 1998 San Francisco, 1998 Venezia, 2001 Montecarlo

Lit.: Montecarlo 2001, Abb. 11; New York 1996, Abb. S. 38, 39; Pomodoro 2007, S. 723 + Abb.; San Leo o. J., S. 16, Abb. S. 12; San Leo 1998, Abb. S. 20, 21

Archivr.: 698a [933]



95 SC 4

Ruota II, 1995

Bronze, Ø 150 x 35 cm

Guss: De Andreis, Quinto Stampi: 1/2 im Besitz des Künstlers, 2/2 im Besitz des Künstlers; 02pa noch herzustellen

Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst.: 1996 New York, 1997 San Leo, 1999 Gaiole in Chianti, 1999 Roma, 2000 Caserta, 2002 Paris

Lit.: Caserta 2000, Abb. S. 58; Molteni 4-97, S. 38-39, Abb. 39; Paris 2002, Abb. S. 60/61; Pomodoro 2007, S. 723, Abb. S. 219, 723; Praemium 1999, Abb. S. 98; San Leo o. J., S. 15, 18, Abb. S. 2 x 14, 24 (o. S.); San Leo 1998, S. 2 x 51, 72/73, 75, 77, 95; Scritti 2000, Abb. 374/375

Archivnr.: 698 [934]



95 SC 5

Sfera con sfera, 1995

Bronze, Ø 70 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/9 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA, Juli 1998; 2/9 Galerieverkauf Zürich, Okt. 1996; 3/9 Galerieverkauf Verano Brianza, Sept. 1996; 4/9 Galerieverkauf Milano, Nov. 1996; 5/9 Galerieverkauf New York, Sept. 1997; 6/9 Privatbesitz durch Galerieverkauf San Francisco & New York, Apr. 1997; 7/9 Banca Commerciale Italiana, Torino; 8/9 Galerieverkauf Milano, Dez. 1997; 9/9 Privatbesitz Roma März 2000 über Galeriebesitz New York; 09pa Privatbesitz Feb. 1998; pa Galerieverkauf Milano Jan. 1999 (leichte Modifizierung des Wachses durch den Künstler, gilt daher lt. Zertifikat Einzelstück

Alle Ex. auf Sockel sign., num. & dat.

Es existiert ein goldfarbener Polyesterabguss ohne Werkstatus.

Ausst.: 1996 Zürich, 1998 San Francisco



Lit.: Pomodoro 2007, S. 727, Abb. 726

Dieser Entwurf – mit der inneren nicht aufgeborstenen *Sfera* – ist ursprünglich für die UNO, New York entworfen worden. Aus technischen Gründen wurde er in der gewünschten Größe nicht ausgeführt.

Archivnr.: 709 [949]

95-97 SC 1

Sfera con sfera, 1995-97

Bronze, Ø 80 cm

Guss: Mariani, Pietrasanta: 1/9 – 9/9 Galerieverkauf Torino; 09pa Privatbesitz Juli 2000; pa Galerieverkauf New York (NY) USA

Alle Ex. auf Sockel sign., num. & dat.

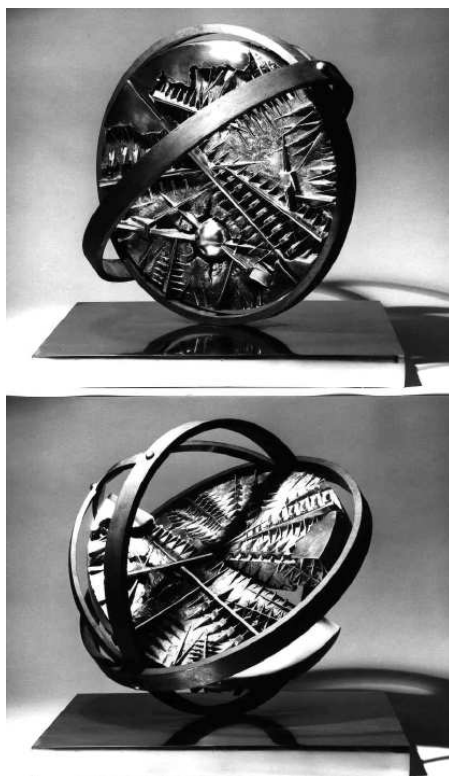
Ausst.: 1998 Palermo, 1998 Castellamonte, 1998 Varese, 1999 Palma de Mallorca, 2000 New York

Lit.: New York 2000, Abb. S. 16; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 93; Pomodoro 2007, S. 730, Abb. S. 731; Varese 1998, S. 133, Abb. S. 102

Kleinere Ausführung der *Sfera con Sfera*, die letztendlich vor der UNO aufgestellt wurde (91 SC 3)

Archivnr.: 716 [952]





96 SC 1

Giroscopio, 1996

Bronze und Eisen, (Sockel aus Bronze) Ø 45 cm (Maße der Bronzesegmente: Ø 38,5 x 6 cm)
 Guss: Battaglia, Milano: 1/9 Muscarelle Museum of Art, College of William & Mary, Williamsburg (VA) USA, März 2000 durch Galeriebesitz New York (NY) USA; 2/9, 3/9 Galerieverkauf Venezia; 4/9 Privatbesitz Milano; 5/9 Privatbesitz New York, Dez. 1997; 6/9 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA, Juni 1998; 7/9 Galerieverkauf Madrid, Jan. 1999; 8/9 Galerieverkauf New York (NY) USA, Feb. 1998; 9/9 Galerieverkauf Torino Apr. 1999; pa Privatbesitz; Prototyp: Bankenbesitz Roma März 1999
 Alle Ex. auf Sockel sign., num. & dat.

Ausst.: 1997 Finalborgo, 1997 Venezia, 1997 Pesaro, 1998 San Francisco , 1998 Varese, 1998 Venezia

Lit.: Finalborgo 1997, Abb. S. 65, Pomodoro 2007, S.733f, Abb. S. 733; Praemium 1999, Abb. S. 144; Varese 1998, S. 133, Abb. S. 100, 4 x 101

Giroscopio ist das Modell für eine Skulptur, die für die Banca d'Italia, Roma (Ø 450 cm) geplant ist.

Archivnr.: 712 [962]

96 SC 2

Sfera con sfera, 1996

Bronze, Ø 30 cm

Guss: Mariani, Pietrasanta: 1/9 Privatbesitz Schweiz Apr. 97; 2/9 Privatbesitz Belgien, Mai 1997, über Firmenbesitz Fribourg; 3/9, 6/9, 7/9 Galerieverkauf Torino, Mai 1997; 4/9 Privatbesitz Milano Juni 97; 5/9 Privatbesitz New York; 8/9, 09pa Galerieverkauf Venezia Sept. 1997, bzw. Dez. 1998; 9/9 Galerieverkauf, pa Galerieverkauf New York (NY) USA

Alle Ex. auf Sockel sign. & num.

Ausst.: 1997 Venezia, 1998 Venezia

Lit.: Pomodoro 2007, S. 731 + Abb.

Archivnr.: 720 [957]



96 SC 3

Sfera di San Leo, 1996

Fiberglas und Eisenpulver, Ø 550 cm

Einzelstück

Im Besitz des Künstlers

Ausst.: 1997 San Leo

Lit.: Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 64/65; Paris 2002, Abb. S. 18/19, 44, 44/45. 46, 47; Pomodoro 2007, S. 341, 372, ; San Leo o. J. - S. 15, 19, Abb. S. 11, 2 x 13, 2 x 22, 23, 24 (o. S.); San Leo 1998, S. 31, 51, Abb. S. 24, 26/27, 28, 2 x 29, 32/33, 34, 2 x 42, 3 x 43, 44/45, 46, 47, 68, 82, 83, 85, 86, 87, 88/89; Scritti 2000, S. 197

Archivnr.: 715a



96 SC 4

Sfera di San Leo, 1996

Bronze, Ø 550 cm

Einzelstück

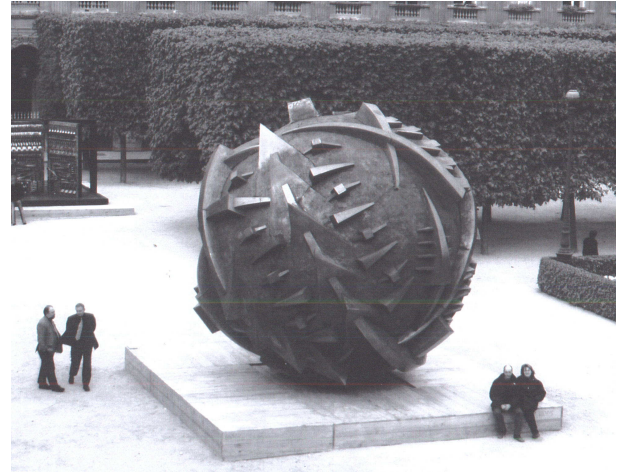
Guss: Battaglia, Milano: 1/1 Firma Risanamento s.p.a
– Gruppo Zunino, aufgestellt im Mailänder
Stadtteil Santa Giulia; 01 pa noch herzustellen

Ausst.: 2002 Paris

Lit.: Paris 2002, S. 21, 22; Pomodoro 2007, S. 363f,
374, 730f, Abb. S. 232/233, 234, 235, 730

Sfera di San Leo baut auf der Polyesterversion (vgl. 96
SC 3) auf, die für die in Paris ausgestellte Bron-
zefassung noch einmal gründlich überarbeitet
wurde.

Archivnr.: 715b [955]



97 SC 1

Quattro Stele, 1997

Mit Eisenpulver belegtes Fiberglas, je Stele: 700 x 70
x 40 cm

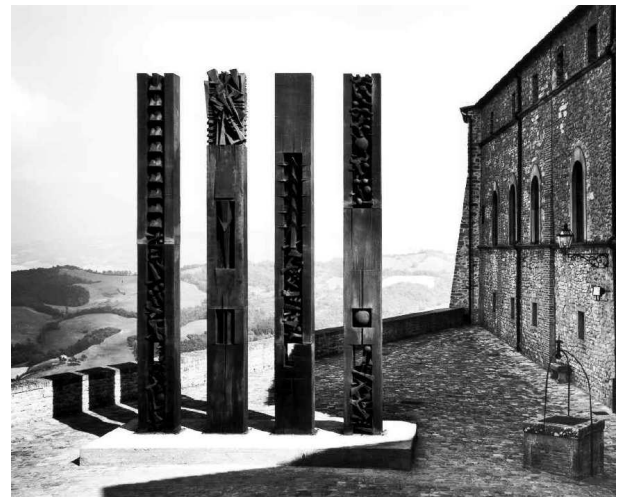
Einzelstück

Hergestellt durch Firma Brusoni, Corsico

Im Besitz des Künstlers

Ausst.: 1997 San Leo, 1998 Varese, 1999 Palma de
Mallorca, 2000 Caserta, 2002 Valencia, 2002
Paris

Lit.: Caserta 2000, Abb. S. Titel, 12, 16/17, 61, 62
(Detail); Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 125,
126/127; Paris 2002, S. 20, Abb. S. 64, 64/65;
Praemium 1998, Abb. S. 97; San Leo o. J. S.
15, 18, Abb. S. 20 der Zeichnung (o. S.); San
Leo 1998, S. 51, Abb. S. 36, 38, 39, 40/41, 71,
90, 91, 92; Pomodoro 2007, S. 339, 341, 372,
Abb. S. 238; Scritti 2000, S. 1195, Abb. S. 194;
Valencia Abb. S. 61; Varese 1998, S. 132, Abb.
S. 68, 69



Die Idee dieser Stelen entstand unter dem
Eindruck der fünf erhaltenen Säulen
des sog. „Mondtem-pels“ (Almaqah-
Tempel von Ba'ran) in Marib, Jemen,
dessen Ausgrabungen Pomodoro im
Januar 1997 besuchte.

Archivnr.: 722

97 SC 2

Stele I, 1997

Bronze, 700 x 70 x 40 cm

Guss: De Andreis, Quinto Stampi: 1/2 im Besitz des Künstlers, 2/2, 02pa noch herzustellen

Ausst.: 2002 Paris

Lit.: Pomodoro 2007, S. 741, Abb. S. 239, 741

Diese Stele ist eine leichte Modifizierung einer Stele der *Quattro Stele* (vgl. 97 SC 1, auf der Abb. 1. Stele von links).

Archivnr.: 722a [983]



97 SC 3

Stele I, 1997

Bronze, 250 x 25 x 15 cm

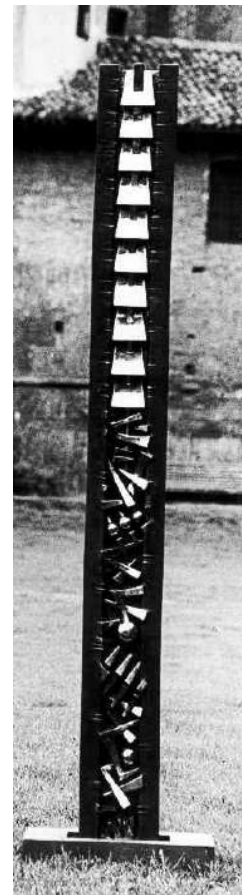
Guss: Bonvicini, Sammacampagna (Verona): 1/8, 2/8, die anderen: De Andreis, Quinto Stampi: 1/8
Galerieverkauf New York (NY) USA, Juni 1998; 2/8, 3/8, 4/8, 8/8 im Besitz des Künstlers, 5/8-7/8, 08pa noch herzustellen

Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst.: 1997 New York, 1998 San Francisco, 1998 Venezia, 1998 Varese, 1999 Palma de Mallorca, 1999 Roma II, 2000 Padova, 2000 Vigevano, 2001 Montecarlo

Lit.: Los Angeles 1999, Abb. auf Titel; Montecarlo 2001, Abb.; Padova 2000, Abb. S. 22, 23; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 149; Pomodoro 2007, S. 740 + Abb.; Varese 1998, S. 133, Abb. S. 103; Venezia 1998, Abb. auf Titel;

Archivnr.: 724a [980]



97 SC 4

Stele II, 1997

Bronze, 700 x 70 x 40 cm

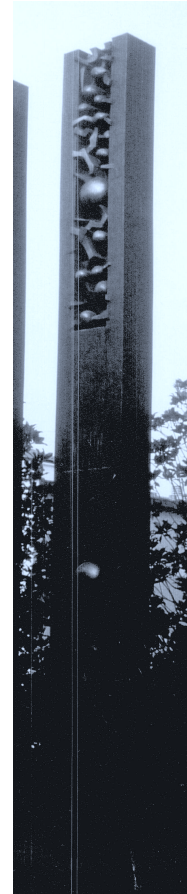
Guss: De Andreis, Quinto Stampi: 1/2 im Besitz des Künstlers; 2/2, 02pa noch herzustellen

Ausst.: 2002 Paris

Lit.: Pomodoro 2007, S. 741f, Abb. S. 239, 741

Diese Stele ist eine leichte Modifizierung einer Stele der *Quattro Stele* (vgl. 97 SC 1, auf der Abb. 1. Stele von rechts).

Archivnr.: 722b [984]



97 SC 5

Stele II, 1997

Bronze, 250 x 25 x 15 cm

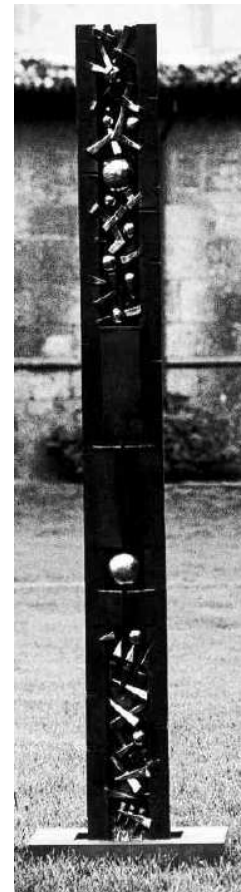
Guss: Bonvicini, Sommacampagna (Verona): Ex. 1/8, 2/8, die anderen: De Andreis, Quinto Stampi: 1/8 Galerieverkauf New York (NY) USA, Juni 1998; 2/8, 3/8, 4/8, 8/8 im Besitz des Künstlers; 5/8-7/8, 08pa noch herzustellen

Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst.: 1997 New York, 1998 San Francisco, 1998 Venezia, 1998 Varese, 1999 Palma de Mallorca, 1999 Los Angeles, 1999 Roma II, 2000 Padova, 2000 New York, 2001 Montecarlo

Lit.: Montecarlo 2001, Abb. 12; Padova 200, Abb. S. 22, 23; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 149; Pomodoro 2007, S. 740 + Abb.; Venezia 1998, Abb. auf Titel; Varese 1998, S. 133, Abb. S. 103

Archivnr.: 724b [981]



97 SC 6

Stele III, 1997

Bronze, 700 x 70 x 40 cm

Guss: De Andreis, Quinto Stampi: 1/2 im Besitz des Künstlers; 2/2, 02pa noch herzustellen

Ausst.: 2002 Paris

Lit.: Pomodoro 2007, S. 742, Abb. S. 239, 741

Diese Stele ist eine leichte Modifizierung einer Stele der *Quattro Stele* (vgl. 97 SC 1, auf der Abb. 2. Stele von links).

Archivnr.: 722c [985]



97 SC 7

Stele III, 1997

Bronze, 250 x 25 x 15 cm

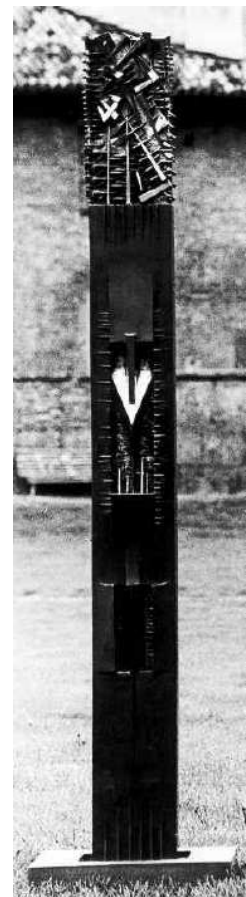
Guss: Bonvicini, Sommacampagna (Verona) (= Ex. 1/8, 2/8), die weiteren: De Andreis, Quinto Stampi: 1/8 Galerieverkauf New York (NY) USA, Apr. 2000; 2/8, 8/8 im Besitz des Künstlers; 3/8, 4/8 Galerieverkauf Venezia, 5/8-7/8, 08pa noch herzustellen

Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst.: 1997 New York, 1998 San Francisco, 1998 Venezia, 1998 Varese, 1999 Palma de Mallorca, 1999 Los Angeles, 1999 Roma II, 2000 New York, 2000 Padova, 2001 Montecarlo

Lit.: Montecarlo 2001, Abb. S. 12, 13 (Detail); Padova 2000, Abb. S. 22, 23; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 149; Pomodoro 2007, S. 740f, Abb. S. 740; Varese 1998, S. 133, Abb. 103; Venezia 1998, Abb. auf Titel

Archivnr.: 724c [982]



97 SC 8

Stele IV, 1997

Bronze, 700 x 70 x 40 cm

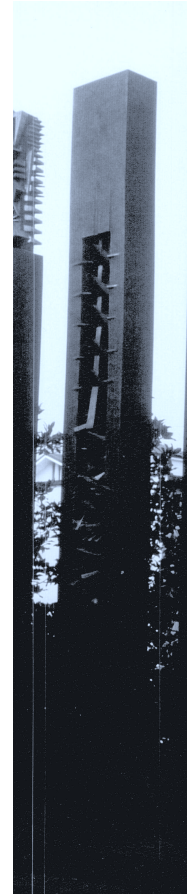
Guss: De Andreis, Quinto Stampi: 1/2 im Besitz des Künstlers; 2/2, 02pa noch herzustellen

Ausst.: 2002 Paris

Lit.: Pomodoro 2007, S. 742, Abb. S. 239, 741

Diese Stele ist eine leichte Modifizierung einer Stele der *Quattro Stele* (vgl. 97 SC 1, auf der Abb. 2. Stele von rechts).

Archivnr.: 722d [986]



97 SC 9

Senza titolo (Sculptura per camino), 1997

Bronze; Kreiselement: Ø 85 x 25 cm, Länge des Pfeilelementes: 165 cm

Einzelstück

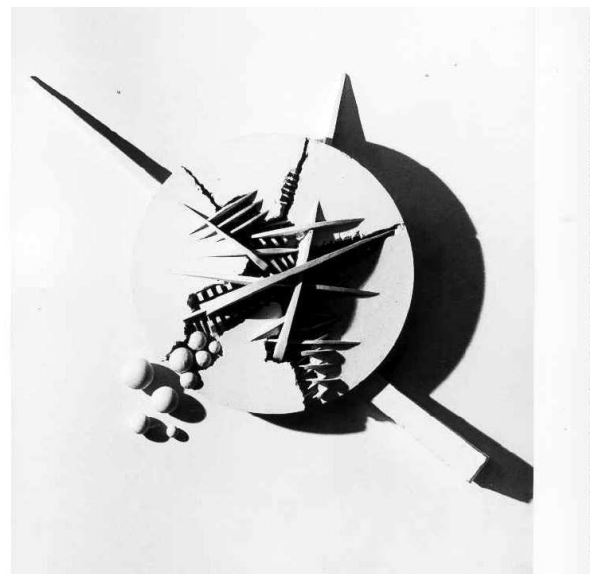
Guss: Battaglia, Milano

Privatbesitz Schweiz, seit März 1998

Diese Plastik entstand als Auftrag für die Wandfläche über den Kamin eines Wohnhauses.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 735 + Abb.

Archivnr.: 723 [965]



97 SC 10

Intervento per il „Movimento ai Caduti delle guerre“,
1997

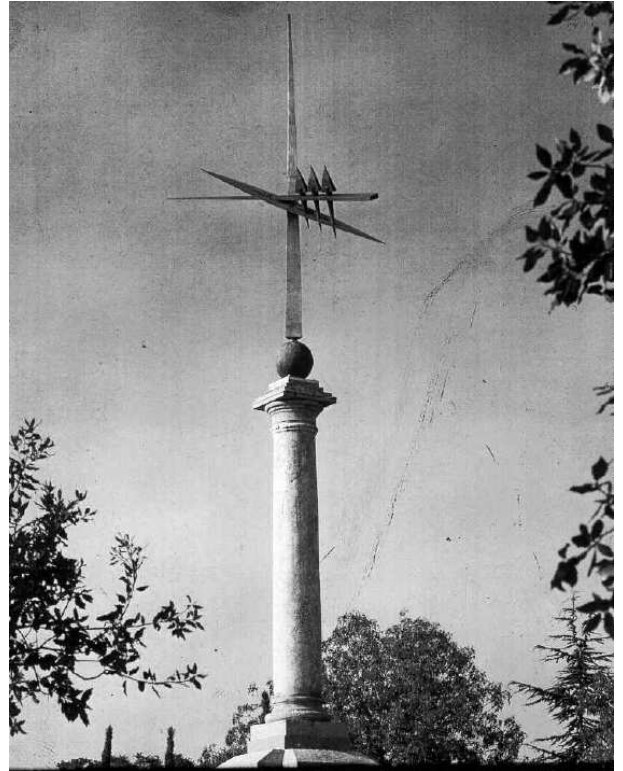
Bronze, 390 x 300 x 40 cm
Einzelstück
Stadt San Leo, seit 1997

Ausst.: 1997 San Leo

Lit.: Pomodoro 2007, S. 739 + Abb.; San Leo o. J., S.
15, 16, Abb. S. 7; San Leo 1998, 31, 43, Abb.
S. 116/117, 118, 119, 120, 121, 122/123

Auftrag für die Überarbeitung des Denkmals für die
Gefallenen der Kriege durch die Stadt San Leo.
– Der Entwurf nimmt den *Scettro II* von 1987
(87-88 SC 3) wieder auf. Der Bronzaufsatz ist
beweglich montiert.

Archivnr.: 725 [979]



97-98 SC 1

Modello per la Croce di Padre Pio, 1997-98

Bronze; 31,5 x 28,5 x 7,5 cm (nur Guss: 21 x 22,5 cm)
Die Auflage noch nicht endgültig festgelegt.

Guss: Geccherle, Milano: 1/8 Privatbesitz Cefalù Juni
98, sign., dat. & betit.; 2/8 wie 1/8 Privatbesitz
Cefalù, jedoch auf auf einem beweglichem
Sockel montiert. 3/8 – 8/8, 08pa noch
herzustellen

Lit.: Pomodoro 2007, S. 744 + Abb.

Dieses Modell ist eine später verworfene Studie für das
Kreuz, das für die „Aula Liturgica di Padre
Pio“ in San Giovanni Rotondo, (Archi-tekt:
Renzo Piano) entsteht (98 SC 1). Es exi-stiert
noch eine weitere Studie aus vergoldetem Blei
(25 x 22 cm), die allerdings vom Künstler
bisher nicht als Werk gehandelt wird (vgl. P
1997/1).

Archivnr.: 735 [990]



97-99 SC 1

Sfera con sfera, 1997-99

Bronze, Ø 120 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/3 Firmenbesitz Tokyo, Feb. 2000; 2/3 Hotelbesitz Fiumicino; 3/3 Galerieverkauf Milano Mai 2000; 03pa Galerieverkauf San Francisco (CA) USA Dez. 99

Alle Ex. sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 744, Abb. S. 745

Diese Plastik ist eine stark modifizierte Variante der *Sfera con Sfera* von 1991 (vgl. 91 SC 1).

Archivnr.: 744 [993]



98 SC 1

Croce per Padre Pio, 1998

Bronze, 240 x 250 x 35 cm

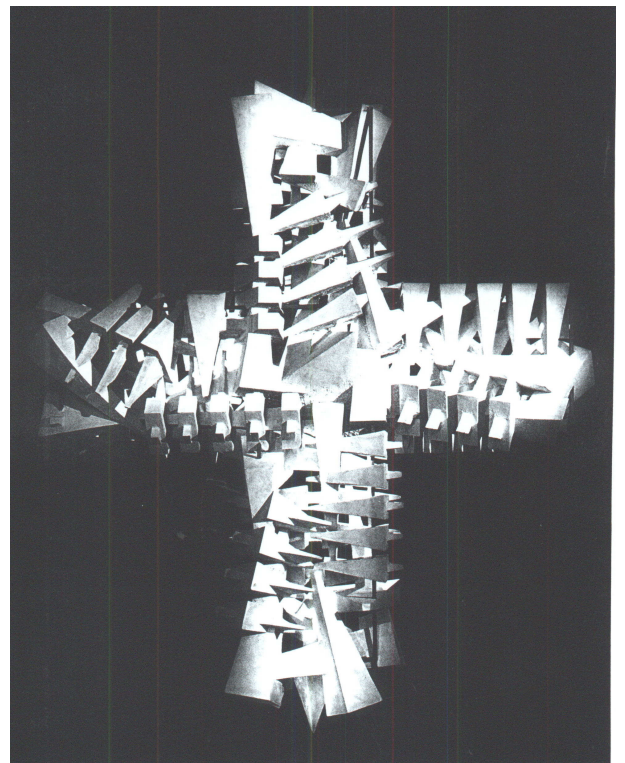
Einzelstück

Aula Liturgica di San Pio di Pietrelcina, San Giovanni Rotondo

Lit.: Pomodoro 2007, S. 24, 25, 342, 372, 756, Abb. S. 240, 241, 757; Sassoferrato 2001, S. 28, Abb. S. 31 (der Projektskizze); Scritti 2000, S. 287, Abb. 286 (Gips)

Dieses Werk schmückt den Hauptaltar der neuen, von Renzo Piano entworfenen Basilika in San Giovanni Rotondo zu Ehren von Padre Pio (vgl. auch 97-98 SC 1)

Archivnr.: 735a [1020]



98 SC 2

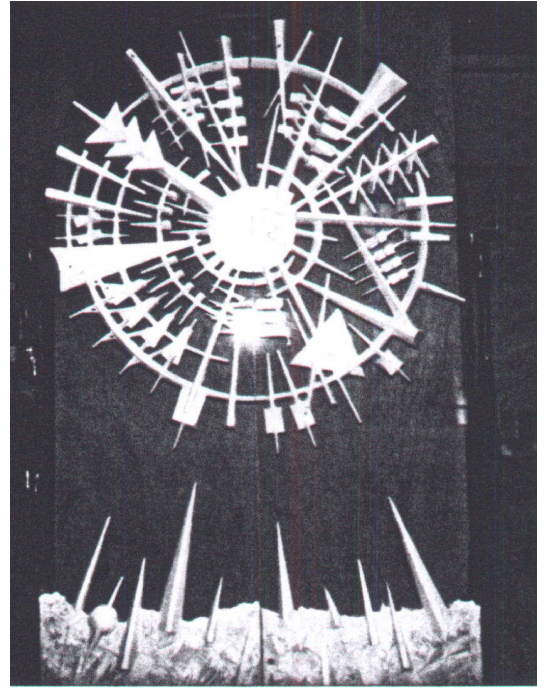
Porta, 1998

Bronze, auf Plexiglas montiert, 270 x 170 x 25 cm
Privatbesitz Roma

Lit.: Pomodoro 2007, S. 748 + Abb.

Dieser Entwurf entwickelt sich aus der *Sole* von 1989 (vgl. 89 PR 1), zu der der untere Teil ergänzt wurde. – Die Plastik verziert eine zweiflügelige Tür.

Archivnr.: 734 [999]



98 SC 3

Spirale aperta, 1998

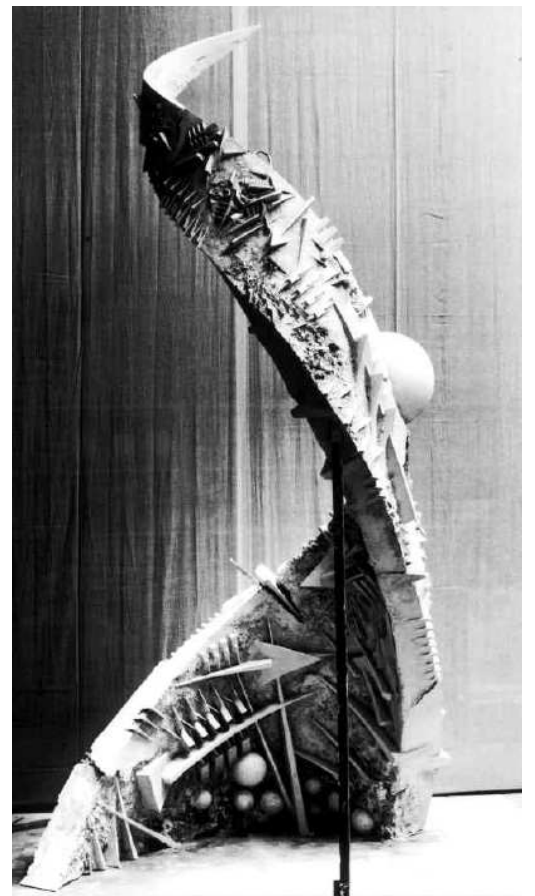
Bronze, zentrales Rohr: Edelstahl; 321 x Ø 140 cm
Einzelstück
Guss Battaglia, Milano
Privatbesitz Milano
Es existiert ein Polyesterabguss ohne Werkstatus.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 747, Abb. S. 746; Scritti 2000, Abb. 376

Die Plastik dient als Brunnen eines Privathauses in Milano. Durch das bearbeitete Rohr in der Mitte wird Wasser hinaufgeleitet, sodass es sprudelnd am aufgerauhten Stab hinuntergleitet.

Zu diesem Werk existiert ein Bozzetto (93 PS 2). – Dies ist der 2. Entwurf für ein Brunnenprojekt für eine Bank in Djakarta, das nicht verwirklicht wurde (1. Entwurf: S. 94 SC 1).

Archivnr.: 736 [997]



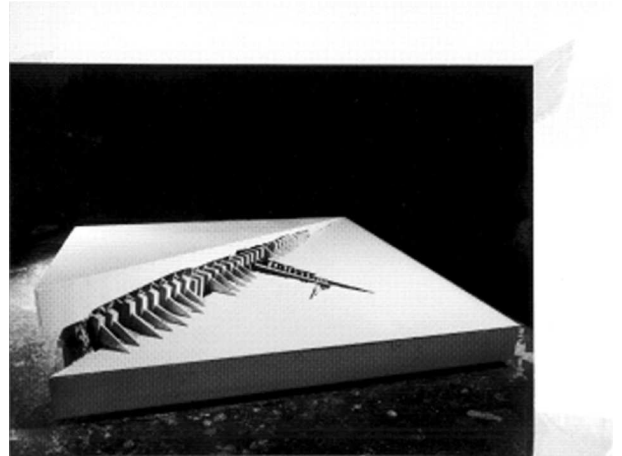
98 SC 4

Tomba Elia Rossi Passavanti, 1998

Bronze und Cortenstahl; 66,5 x 250 x 250 cm
Grabdenkmal auf Friedhof der Stadt Fortunago (Terni).

Lit.: Pomodoro 2007, S. 749 + Abb.

Archivnr.: 737 [1001]



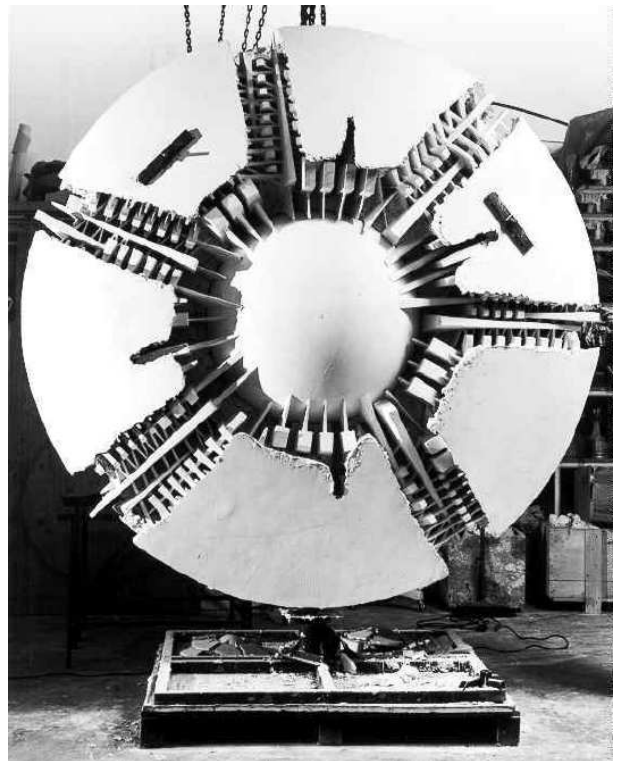
98 SC 5

Disco con sfera, 1998

Bronze, Ø 210 x 80 cm
Guss: Mariani, Pietrasanta: 1/2, 02pa Galerieverkauf
Torino Aug. 1999; 2/2 Privatbesitz Apr. 2000
Alle Ex. sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 747 + Abb.

Archivnr.: 738 [998]



98 SC 6

Asta ciolare, 1998

Bronze, 270 x 16 x 13,86 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/8, 8/8, 08pa, pa noch herzustellen; 2/8 Galerieverkauf Vaduz Feb. 1999; 3/8 Bankenbesitz Macerata Nov. 1999; 4/8 Galerieverkauf Milano Okt. 99; 5/8 Privatbesitz Feb. 2000; 6/8 Privatbesitz Milano Apr. 2002; 7/8 Galerieverkauf Pesaro Apr. 2002

Alle Ex. sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 750 + Abb.

Archivnr.: 740 [1003]



98 SC 7

Piramide, 1998

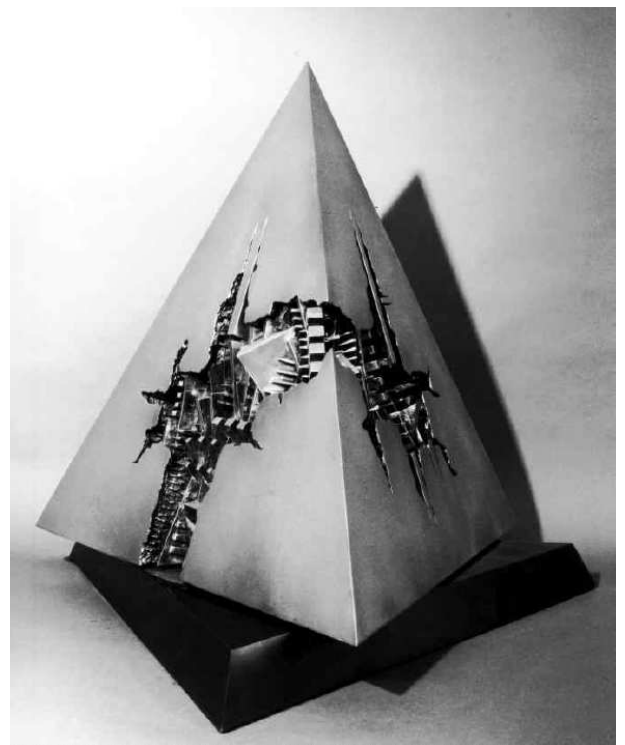
Bronze; 81,5 x 86 x 86 cm (nur Guss: 71 x 78 x 78 cm)

Guss: Battaglia Milano: 1/8 Privatbesitz Milano; 2/8, 5/8, 6/8, 7/8 Galerieverkauf Torino; 3/8, pa Galerieverkauf Milano; 4/8 Galerieverkauf New York (NY) USA, Juni 2001; 8/8 Privatbesitz März 2001; 08pa im Besitz des Künstlers

Ausst.: 2000 Padova, 2001 Montecarlo

Lit.: Montecarlo 2001, Abb. 2 16. 17; Padova 2000, Abb. S. 28, 29; Pomodoro 2007, S. 749 + Abb. Diese Plastik ist eine Variante der *Piramide* von 1987 (vgl. 87 SC 3).

Archivnr.: 742 [1000]



99 SC 1

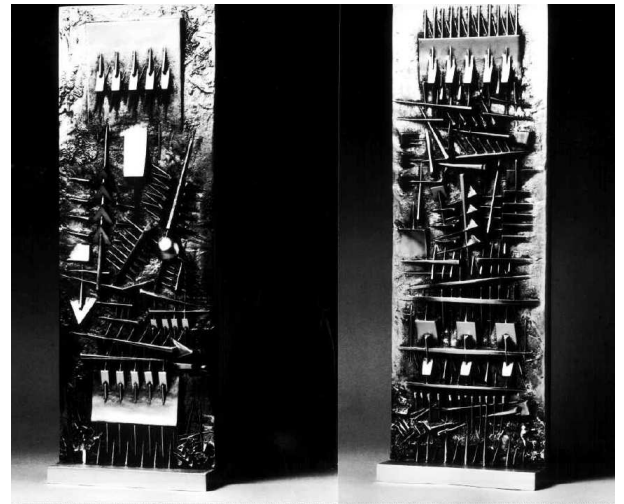
Rilievo doppio, 1999

Bronze; 58,5 x 19,5 x 11 cm

Guss: Boffino & Cereda, Abbiategrasso: 1/8 Privatbesitz Milano; 2/8 Privatbesitz; 3/8 Galerieverkauf New York (NY) USA; 4/8 Privatbesitz; 5/8 Privatbesitz; 6/8 Privatbesitz Ancona; 7/8 Privatbesitz; 8/8 Peggy Guggenheim Museum, Venezia (Inv.-nr.: 2000.63), Schenkung des Künstlers (und Art of this Century) Jan. 2000; pa im Besitz des Künstlers; pa Privatbesitz Milano

Ausst.: 2001 Montecarlo

Archivnr.: 745



99 SC 2

Disco, 1999

Bronze, Ø 85 x 50 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/8 Privatbesitz, seit Juni 2000; 2/8 Galerieverkauf Torino Januar 2001; 3/8 im Besitz des Künstlers; 4/8 Galerieverkauf New York (NY) USA, Apr. 2001; 5/8, 8/8 im Besitz des Künstlers; 6/8 Galerieverkauf Milano März 2002; 7/8, 08, p.a noch herzustellen

Ausst.: 2001 Montecarlo

Lit.: Montecarlo 2001, Abb. 28, 29; Pomodoro 2007, S. 749 + Abb.

Archivnr.: 753 [1002]



99 SC 3

Asta cielare, 1999

Bronze, 520 x 15 x 12,99 cm

Edition: 8 Ex. & pa noch herzustellen;

Bisher ein Ex. im Besitz des Künstlers (Guss: Battaglia
Milano)

Ausst.: 1999 Palma de Mallorca, 2002 Valencia

Lit.: Pomodoro 2007, S. 755 + Abb.

Archivnr.: 749 [1018]

(Keine Abb. vorhanden)

99 SC 4

Aste cielare, 1999

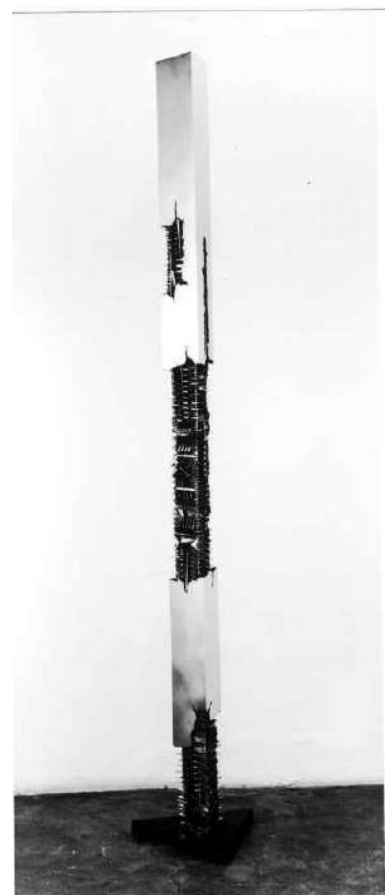
Bronze, 245 x 15 x 15 x 15 cm (ohne Sockel)

Guss: Battaglia Milano: 1/8 noch herzustellen; 2/8 Privatbesitz Juli 2000; 3/8 Privatbesitz Milano; 4/8 Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Sammlung Simon Spierer. Prov.: 2000 Tornabuoni, Milano/Crans-Montana, Simon Spierer, Genf; 5/8 im Besitz des Künstlers; 6/8 - 8/8 noch herzustellen; 08 Privatbesitz Milano; pa noch herzustellen

Alle Ex. sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 755 + Abb.; Sammlung
Spierer 2004, S. 32-35, 106; Abb. 3 x S. 106, S.
107

Archivnr.: 755 [1017]



99 SC 5

Torre a spirale, 1999

Bronze, 300 x Ø 90 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/8 Privatbesitz Mai 2001;
2/8 Galerieverkauf New York (NY) USA, Apr.
2001; 3/8 Zaragoza (Spanien), Centro de
Historia, 08pa im Besitz des Künstlers; pa
Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano; 4/8 –
8/8 noch herzustellen

Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst.: 2000 New York, 2001 Sassoferrato, 2001
Montecarlo, 2001 Valencia

Lit.: Montecarlo 2001, Abb. 22; New York 2000, Abb.
S. 37; Pomodoro 2007, S. 358, 374, 754, Abb.
S. 754; Sassoferrato 200, S. 88, Abb. S. 89;
Scritti 2000, Abb. 377; Valencia 2002, S. 10,
Abb. S. 63

Es handelt sich um einen Bozzetto für die Spirale *No-
vecento*, die zum Heiligen Jahr 2000 von der
Stadt Rom in Auftrag gegeben und 2005 aufge-

stellt wurde (vgl. 00 SC 3).

Archivnr.: 759 [1016]



99 SC 6

Torre a spirale, 1999

Bronze, 105 x Ø 30 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/8 – 8/8 Galerieverkauf
Milano; 08 im Besitz des Künstlers; pa noch
herzustellen

Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst.: 2000 Padova, 2000 New York

Lit.: Padova 2000, Abb. S. 31; Pomodoro 2007, S. 754
+ Abb.

Archivnr.: 762 [1015]



00 SC 1

Sfera con sfera, 2000

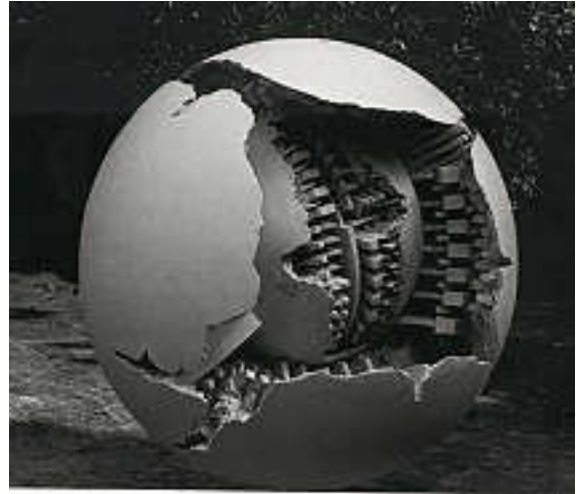
Bronze; Ø 140 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/3 Privatbesitz Mai 2001;
2/3 Galerieverkauf Milano, Apr. 2002; 3/3 im
Besitz des Künstlers; pa noch herzustellen
Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst.: 2002 Valencia, 2002 Paris

Lit.: Pomodoro 2007, S. 759 + Abb.

Archivnr.: 766 [1024]



00 SC 2

Asta cielare, 2000

Bronze, 362 x 16 x 13,86 cm

Privatbesitz Milano, seit 2001

Aufstellung im einem privaten Garten als Gedenkmal
an die bei einem Verkehrsunfall verunglückten
Kinder der Familie; sign. & num.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 355, 373, 764, Abb. S. 764

Archivnr.: 768 [1034]

00 SC 3

Novecento, 2000

Bronze, h: 2100 x Ø 700 cm
Einzelstück
Guss: Battaglia Milano
Stadt Rom

Lit.: Paris 2002, Abb. 2 x S. 123; Pomodoro 2007, S. 10, 11, 20, 23, 24, 25, 350f, 373, 760, Abb. S. 14, 250/251, 252, 253, 760; Scritti 2000, S. 288
Diese Großplastik ist im Auftrag der Stadt Rom als Erinnerung an das Heilige Jahr 2000 (Giubileo) entstanden. Sie wurde 2004 im EUR (Weltausstellungsgelände) auf der Piazza Luigi Nervi vor dem Sportpalast („Palazzo dello Sport“, Architekt: Luigi Nervi) aufgestellt. (Einweihung 5.5.2004).

Archivnr.: 759a [1025]

Foto: Verfasserin



01 SC 1

Corona radiante, 2001

Kunstharz, Ø 400 cm
Einzelstück
St. John the Evangelist Cathedral, Milwaukee (WI)
USA, seit Feb. 2002

Lit.: Paris 2002, Abb. S. 122
Lit.: Pomodoro 2007, S. 357, 373f, 762, Abb. S. 254/255, 256, 257, 763
Der Corpus besteht aus Bronze, und ist vom Mailänder Bildhauer Giuseppe Maraniello geschaffen worden (vgl. auch Modell: 01 PR 1).

Archivnr.: 777a [1030]



01 SC 2

Fiore, 2001

Bronze, 155 x 70 x 20 cm

Einzelstück

Guss: De Andreis, Quinto Stampi

Friedhof der Stadt Mortara, auf einer Grabanlage.

Archivnr.: 769

(Keine Abb. vorhanden)

01 SC 3

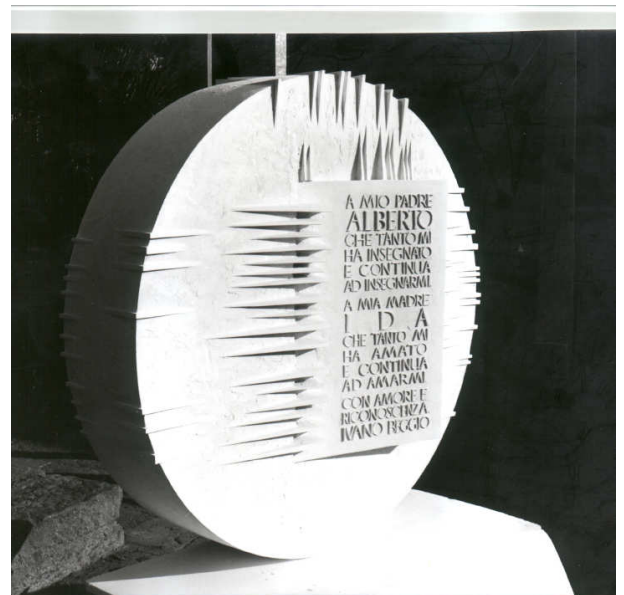
Ruota, 2001

Bronze, Ø 150 x 70 cm

Noale (VE), Familie Beggio, im Auftrag Ivano Beggio
als Grabdenkmal für die verstorbenen Eltern
Alberto und Ida Beggio.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 759 + Abb.

Archivnr.: 772 [1023]



Arnaldo Pomodoro – Das plastische Werk

(Mit kritischem Werkverzeichnis)

Teil 2, Band III

- Band III:
- 3.) Kleinplastiken
 - 4.) Projekte
 - 5.) Anhang: Abkürzungen der Ausstellungen
Abkürzungen der Literatur

3.) Kleinplastiken

57 PS 1

Piccola scultura, 1957

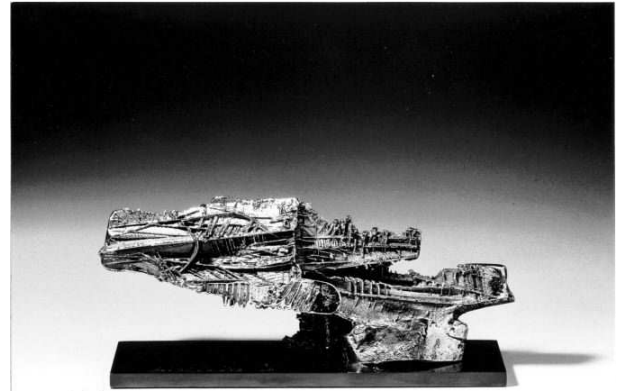
10 x 23 cm

1 Ex. in Blei (= Originalmodell): im Besitz des Künstlers

2 Ex. in Bronze: 1/2 Privatsammlung, London (seit 24.12.1984); 2/2 im Besitz des Künstlers, 02 pa Privatbesitz Brescia

Lit.: Pomodoro 2007, S. 391, Abb. S. 390

Archivnr.: 50b [38]



57 PS 2

Bozzetto, 1957

15 x 25 cm

1 Ex. Blei (= Originalmodell): Enrico Baj Nachf., Milano

2 Ex. Bronze: 1/2 Enrico Baj Nachf., Milano; 2/2 Parma CSAC, (Kat. Nummer: 1844S), sign.

Ausst.: 1990 Parma

Lit.: Musella 1991, S. 93, 268; Pomodoro 2007, S. 40, 41, 390, Abb. S. 40, 391; Quintavalle 1990, S. 142, Abb. 74

Archivnr.: 59 [36]



59 PS 1

Bozzetto, 1959

Bronze; 18,5 x 5,5 x 7 cm (incl. Holzsockel)
1/3 Privatbesitz seit 1997; 2/3, 3/3, 03 pa Verbleib
unbekannt
Sign., num. & dat. auf Retro der Skulptur
Quelle: Kunsthandel

Lit.: Pomodoro 2007, S. 418 + Abb.

Archivnr.: 98a [122]



Abb.: Kunsthandel

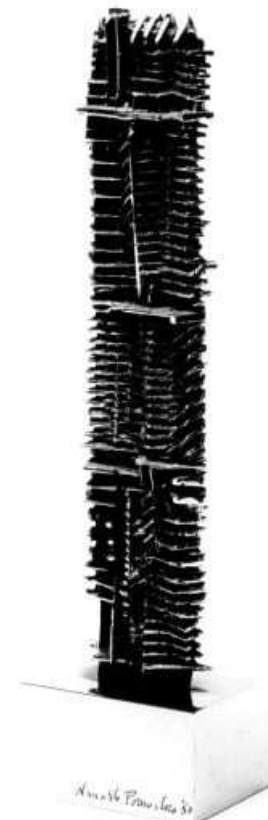
60 PS 1

Piccola scultura, 1960

Bronze, 23 x 5 cm, mit Sockel: h: 27,5 cm
Einzelstück
Verbleib unbekannt, bis 1999 Privatbesitz Milano
Auf Sockel sign. & dat., mit Widmung

Lit.: Pomodoro 2007, S. 444, Abb. S. 445

Archivnr.: 130cI [194]



60 PS 2

Piccola scultura, 1960

Silber: 13 x 6,5 x 4 cm (mit Sockel: 17 x 6,5 cm)

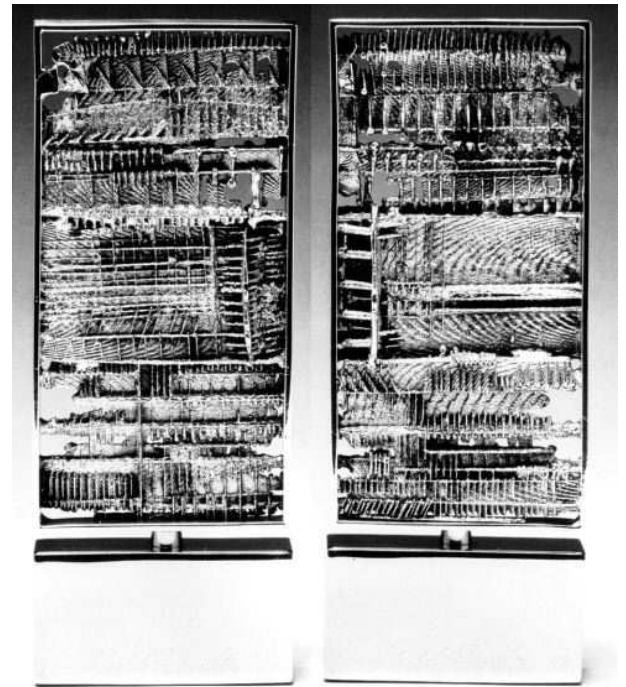
Einzelstück

Privatbesitz Milano

Sign. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 431 + Abb.

Archivnr.: 130 bI [161]



60 PS 3

Piccola scultura, 1960

Silber, 18 x 10 cm

Privatbesitz Roma; bis 1994: Privatbesitz Chicago (IL)
USA

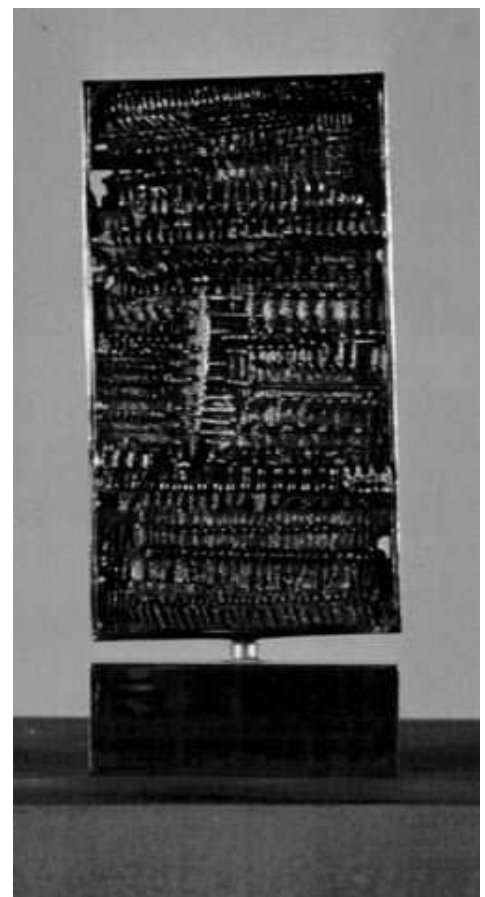
Einzelstück

1994 vom Künstler restauriert

Sign. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 430, Abb. 431

Archivnr.: 130cII [158]



60 PS 4

Tavola del matematico, 1960

Silber, 18 x 12 cm

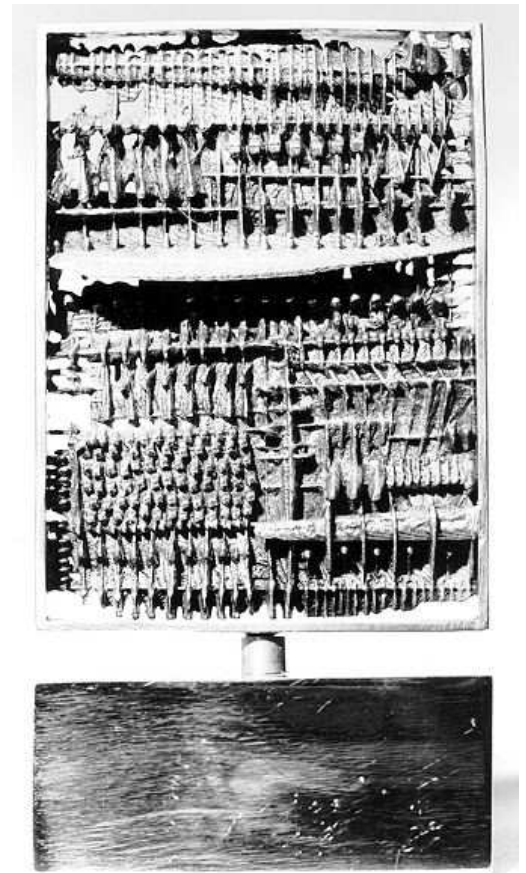
Privatbesitz Roma, seit 1994, vorher: Privatbesitz Chicago; sign. & dat.

Auftraggeber: Der italienische Olivetti-Konzert als Preis (Auflage: unbekannter Auflage, wahrscheinlich Einzelstück). Ein Exemplar wurde dem damaligen italienischen Ministerpräsidenten Giovanni Gronchi überreicht.

Ausst.: 1961 Torino, 1962 Los Angeles, 1965 Roma, 1965 New York

Lit.: Columbus 1983, Abb. S. 61; Hunter 1982, Abb. S. 45; Los Angeles 1965, Abb. o. S. (Nr. 3); Mack-Piene o. J., Abb. o. S.; Pomodoro 2007, S. 431 + Abb.; Torino 1961, Abb. o. S.

Archivnr.: 140 [162]



60 PS 5

Sculturina, 1960

Silber und Messing; 11,5 x 7 x 1,2 cm (Sockel: 3 x 7 x 2 cm)

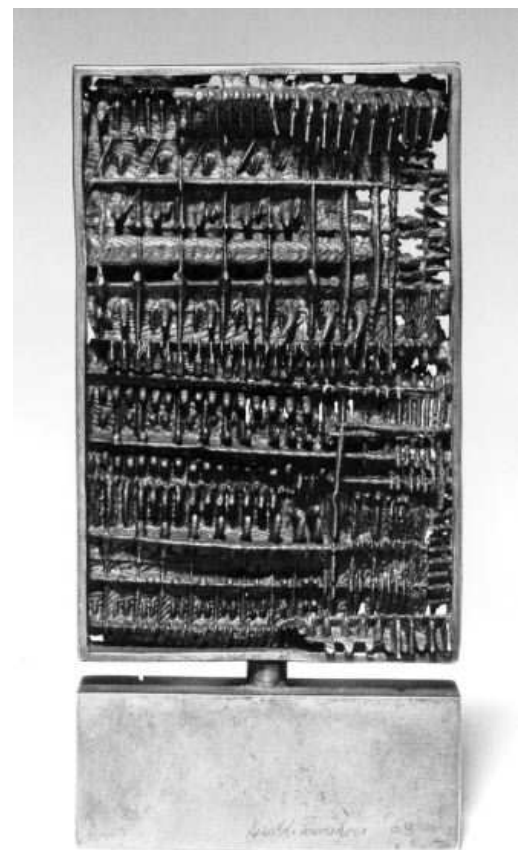
Einzelstück

Verbleib unbekannt, bis Juni 1998 Privatbesitz Milano
Auf Sockel sign. & dat.

1994 in Werkstatt des Künstlers restauriert

Lit.: Pomodoro 2007, S. 430, Abb. 431

Archivnr.: 140b [159]



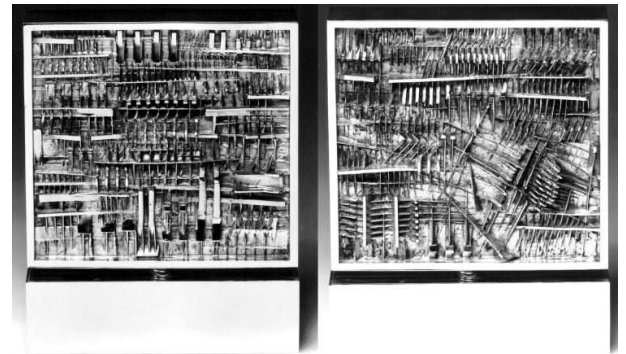
60 PS 6

Bozzetto, 1960

Silber; 13,5 x 14,5 cm

Verbleib & Edition unbekannt

Archivnr.: 155b



60 PS 7

Bozzetto, 1960

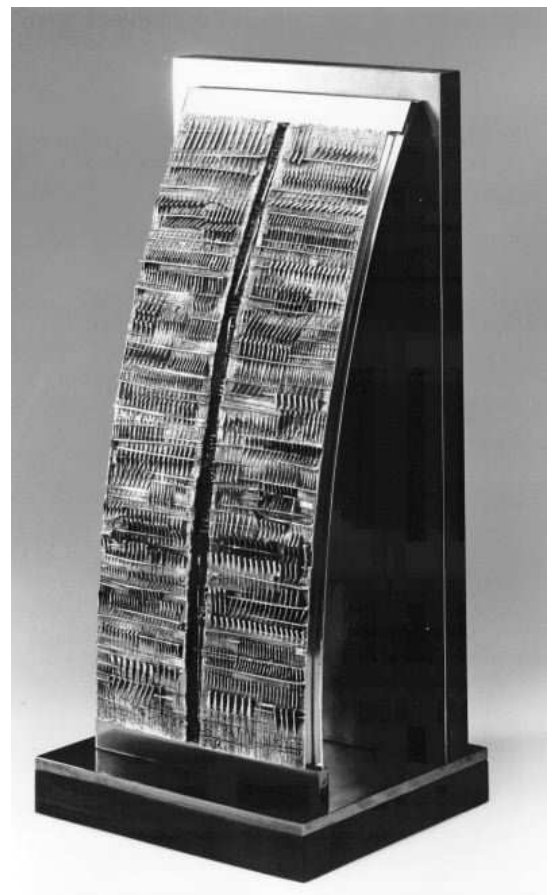
vergoldetes Messing, 50 x 20 x 23 cm

1/3, 2/3, 3/3, 03pa Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 441 + Abb.

Dieser Bozzetto entstand als Studie im Zusammenhang mit dem Skulpturauftrag eines Turiner Industriellen (vgl. 60 RI 8).

Archivnr.: 132a [185]



60 PS 8

Bozzetto, 1960

Blei, 30 x 10 cm

Einzelstück

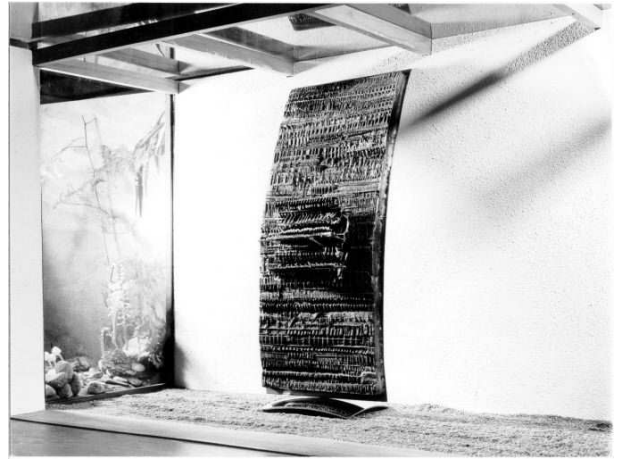
Galerieverkauf San Francisco (CA) USA

Ausst.: 1965 Roma

Lit.: Albertoni 2-62, o. S., Abb.; Pomodoro 2007, S. 449 + Abb.; Roma 1965, Abb. S. 10; Selearte 48-1960, Abb. S. 54

Dieser Bozzetto entstand als Studie im Zusammenhang mit dem Skulpturenauftrag eines Turiner Industriellen (vgl. 60 RI 8).

Archivnr.: 132I [208]



60 PS 9

Bozzetto, 1960

Silber, 30 x 15 cm

1 Ex. Silber: Privatbesitz Torino

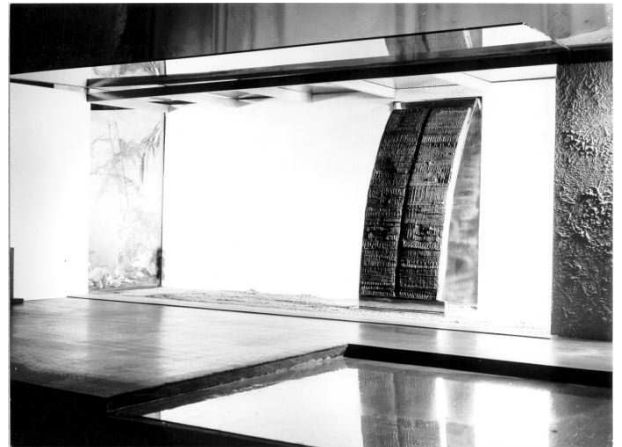
1 Ex. Blei: im Besitz des Künstlers

1 Ex. Bronze: noch herzustellen

Lit.: Pomodoro 2007, S. 449 + Abb.

Dieser Bozzetto entstand als Studie im Zusammenhang mit dem Skulpturenauftrag eines Turiner Industriellen (vgl. 60 RI 8).

Archivnr.: 132II [209]



60 PS 10

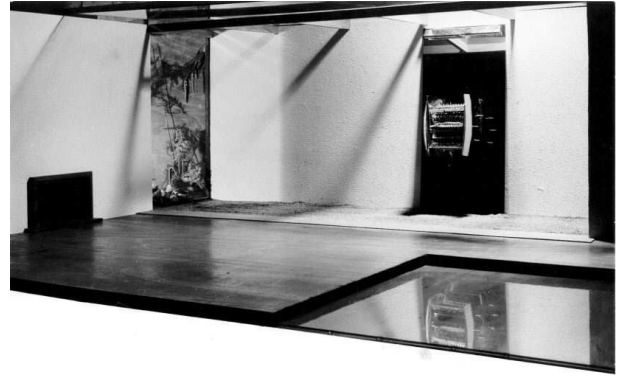
Bozzetto, 1960

Silber, 15 x 12 cm
Einzelstück
Privatbesitz Torino

Lit.: Pomodoro 2007, S. 450 + Abb.

Dieser Bozzetto entstand als Studie im Zusammenhang mit dem Skulpturenauftrag eines Turiner Industriellen (vgl. 60 RI 8).

Archivnr.: 132III [210]



60 PS 11

Bozzetto, 1960

Gips, h: ca. 30 cm
Einzelstück
zerstört

Dieser Bozzetto entstand als Studie im Zusammenhang mit dem Skulpturenauftrag eines Turiner Industriellen (vgl. 60 RI 8).

Archivnr.: 132IV



60 PS 12

Bozzetto, 1960

Blei und Gips, 30 x 5 cm
Einzelstück
Privatbesitz Milano

Dieser Bozzetto entstand als Studie im Zusammenhang mit dem Skulpturenauftrag eines Turiner Industriellen (vgl. 60 RI 8).

Archivnr.: 132V



60 PS 13

Bozzetto, 1960

Blei, 30 x 15 cm
Einzelstück
Zerstört

Dieser Bozzetto entstand als Studie im Zusammenhang mit dem Skulpturenauftrag eines Turiner Industriellen (vgl. 60 RI 8).

Archivnr.: 132VI



60 PS 14

Bozzetto, 1960

Blei und Gips, 30 x 12 cm

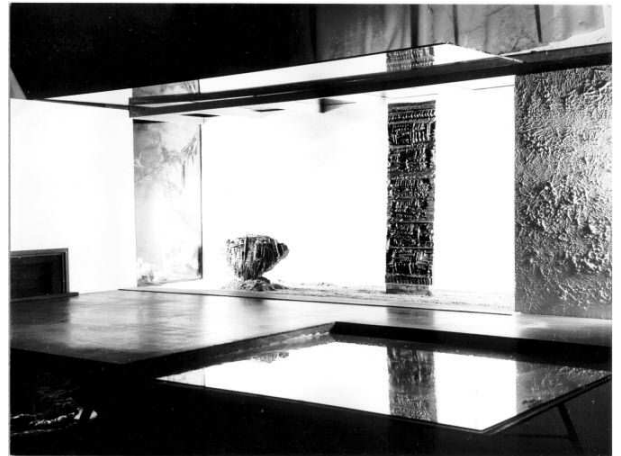
Zerstört

Einzelstück

Ausst.: Selearte 48-60, Abb. S. 54

Dieser Bozzetto entstand als Studie im Zusammenhang mit dem Skulpturenauftrag eines Turiner Industriellen (vgl. 60 RI 8).

Archivnr.: 132VII



60 PS 15

Studio 2, 1960

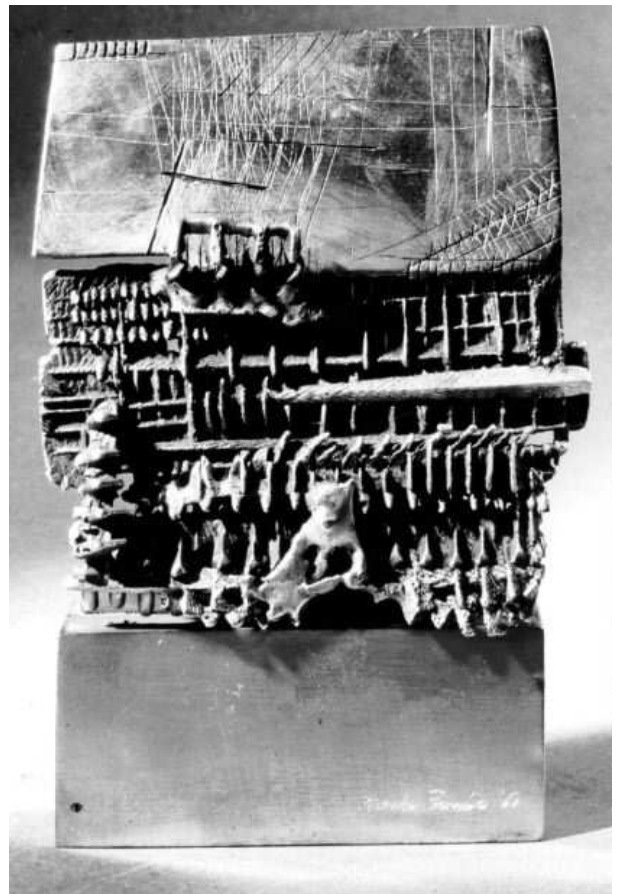
Silber und versilbertes Messing, 13 x 10 cm

Auf Sockel: sign. & dat.

Ausst.: 1960 Spoleto

Lit.: Hunter 1982, Abb. S. 45 (Tafel 32); Pomodoro 2007, S. 448 + Abb.

Archivnr.: 141 [204]



60 PS 16

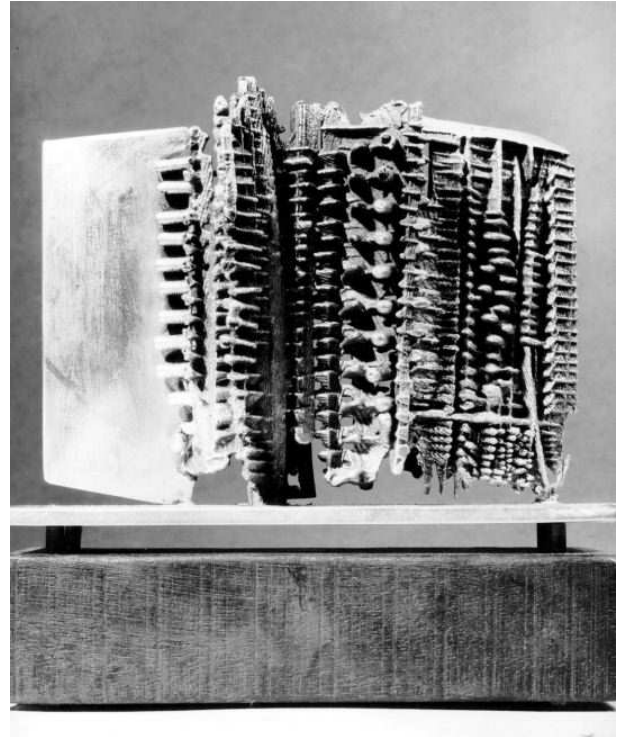
Bozzetto 5, 1960

Silber, 18 x 24 cm
Einzelstück
Privatbesitz Milano

Ausst.: 1962 Los Angeles, 1965 Roma (Titel dort:
„Studio“)

Lit.: Dorfles 1961, S. 140, 141f, Abb. S. nach 128; Los
Angeles 1962, Abb. o. S. (Nr. 4); Pomodoro
2007, S. 448 + Abb.; Roma 1965, Abb. o. S.

Archivnr.: 143 [206]



60 PS 17

Bozzetto 6, 1960

Silber, 15 x 20 cm
Einzelstück
Privatbesitz Milano
Sign. & num.

Ausst.: 1960 Spoleto, 1965 Roma

Lit.: Hunter 1982, Abb. S. 45, Tafel 31; Pomodoro
2007, S. 448 +, Abb.; Roma 1965, Abb. o. S.

Archivnr.: 144 [205]



60 PS 18

Piccola scultura, 1960

Bronze³², 25 x 30 cm

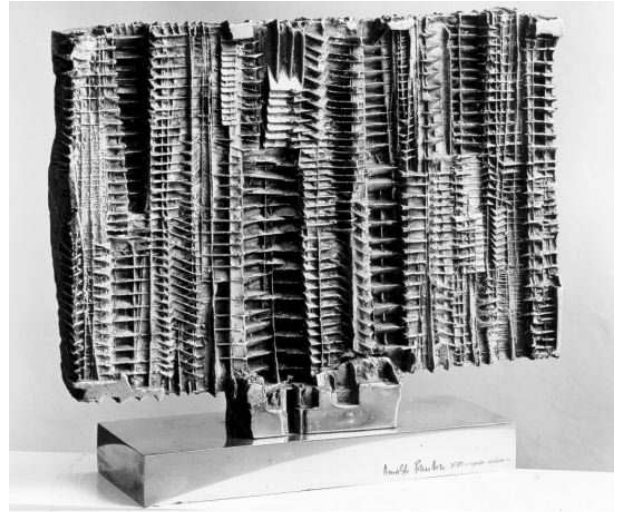
Privatbesitz

Einzelstück

Auf Sockel sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 444, Abb. S. 445

Archivnr.: 150a [195]



³² Die plausible Materialangabe beruht auf spätere Erinnerung des Künstlers im Mai 1997.

60 PS 19

Studio, 1960

Bronze, 60 x 50 x 15 cm

1/2 Privatbesitz USA, 2/2 Privatbesitz Milano, 02p
Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 447 + Abb.

Archivnr.: 149 [203]



60 PS 20

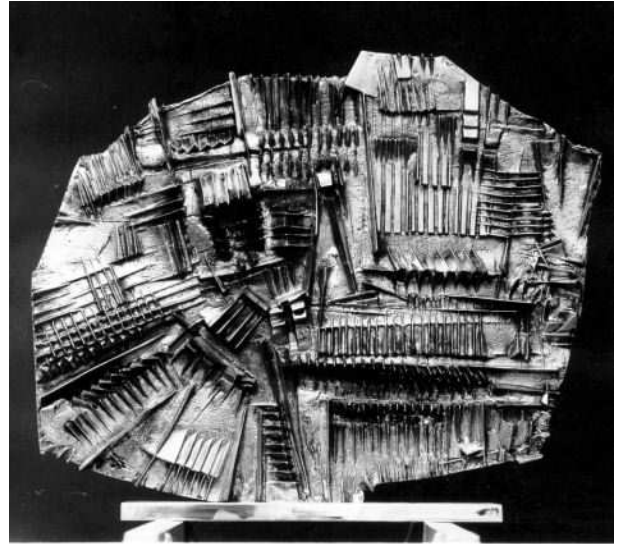
Bozzetto 9, 1960

Bronze, 42 x 54 cm

1/2 Privatbesitz Milano, 2/2 Galerieverkauf Zürich,
02pa Galerieverkauf Bruxelles

Lit.: Pomodoro 2007, S. 446 + Abb.

Archivnr.: 151 [197]



60 PS 21

Bozzetto n° 29, 1960

Bronze auf Eisen montiert; 23 x 20,5 x 11 cm (mit
Eisenumfassung)

Einzelstück

Im Besitz des Künstlers

Lit.: Pomodoro 2007, S. 447 + Abb.

Archivnr.: 155a



60 PS 22

Colonna, 1960

Bronze, 36 x 8 cm

Ausst.: London 1961

Lit.: London 1961, Abb. Nr. 22

Quelle: Ausst.-Kat. London 1961

Lit.: Pomodoro 2007, S. 444 + Abb.

Archivnr.: noch keine³³ [191]

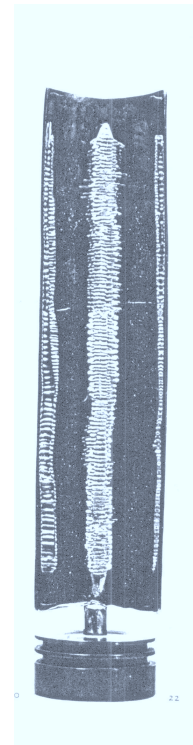


Abb.: London 1961

³³ Diese Arbeit wurde am 14.3.2003 vom Künstler als eigenhändige Arbeit identifiziert, aber (vorerst) nicht als Werk eingeordnet.

60 PS 23

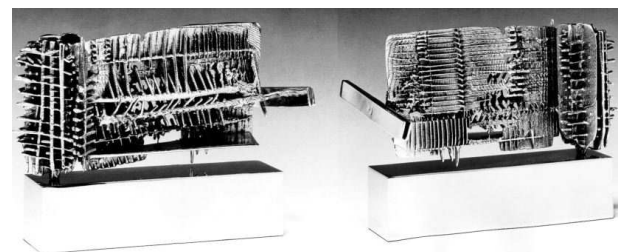
Bozzetto, 1960

Silber; 8,5 x 16 x 4 cm (mit Sockel: 12,5 x 17 x 10 cm)

Spoletto, Galleria comunale d'arte moderna, Palazzo
Rosari Spada

Lit.: Pomodoro 2007, S. 449, Abb. 448

Archivnr.: 151a [207]



60-65 PS 1

The Player's Box, 1960-65

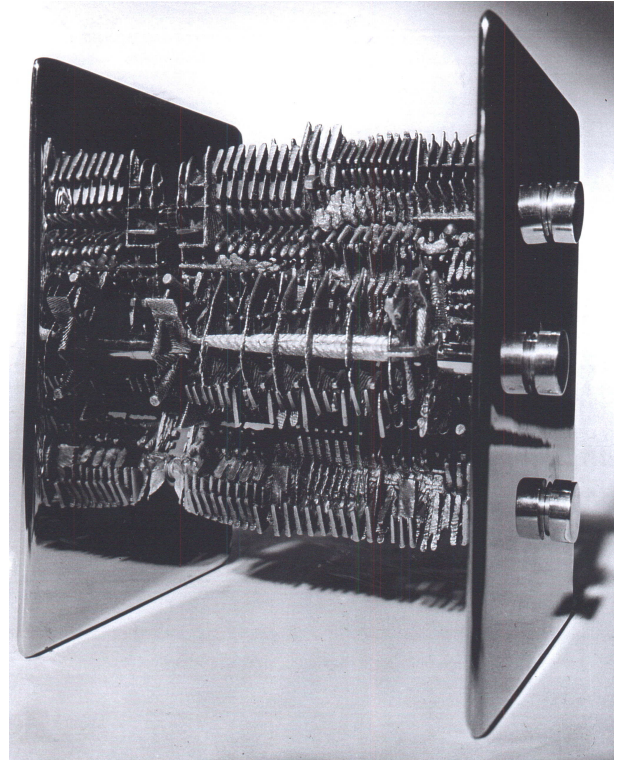
Silber, 13 x 10 cm

Privatbesitz USA

Einzelstück

Lit.: Columbus 1983, Abb. S. 61; Hunter 1982, Abb. S. 45, Tafel 30; Pomodoro 2007, S. 456 + Abb.

Archivnr.: 147 [224]



60-65 PS 2

The Player's Box, 1960-65

Silber; 12 x 12 x 9,5 cm

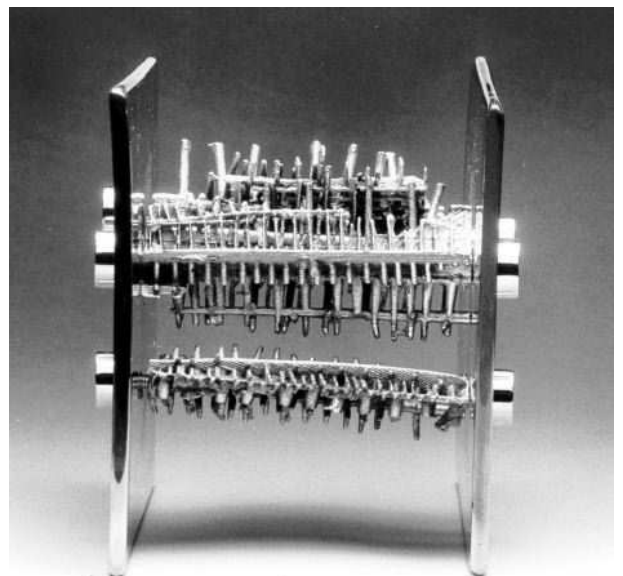
Privatbesitz Mozzanica (BG)

Einzelstück

Ausst.: 1962 Genf

Lit.: Genf 1962, Abb. o. S.; New York 1965, Abb o. S.; Pomodoro 2007, S. 456 + Abb.

Archivnr.: 147a [225]



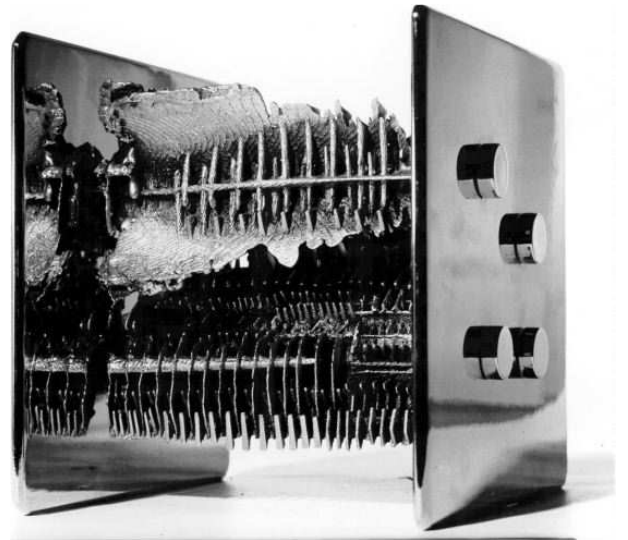
60-65 PS 3

The Player's Box, 1960-65

Silber, 10 x 13 cm
Privatbesitz USA
Einzelstück

Ausst.: 1965 New York, 1965 Roma
Lit.: Pomodoro 2007, S. 456 + Abb.

Archivnr.: 147b [223]



61 PS 1

Piccola scultura, 1961

Bronze; 10,5 x 8,5 cm
Einzelstück
Verbleib unbekannt
Auf Sockel sign.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 462 + Abb.

Archivnr.: 174bI [240]



61 PS 2

Piccola scultura con pietra, 1961

Versilberte Bronze und Quarzgeode
Einzelstück
Maße & Verbleib unbekannt

Ausst.: 1961 Roma

Lit.: Pomodoro 2007, S. 464 + Abb.

Archivnr.: 158a [250]



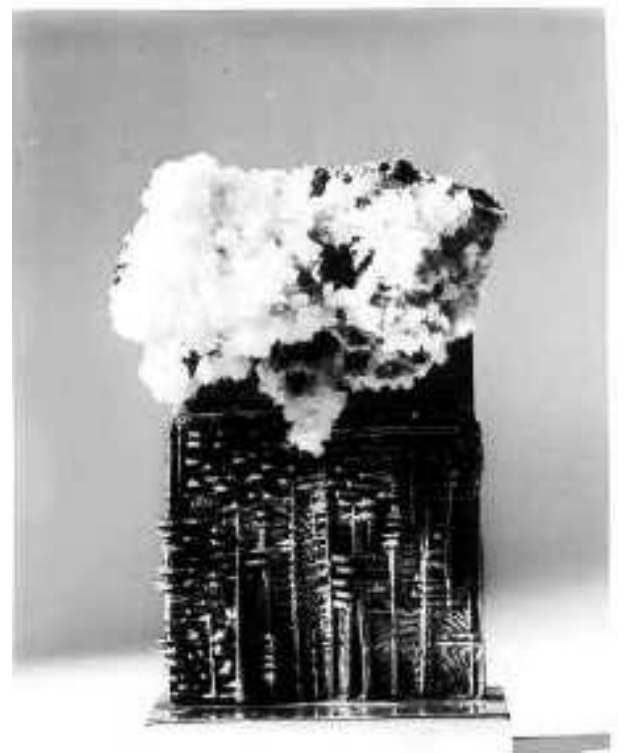
61 PS 3

Piccola scultura con pietra, 1961

Silber und hellblaues Mineral; ca. 14 x 10 cm
Einzelstück
Privatbesitz Milano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 465 + Abb.

Archivnr.: 158b [255]



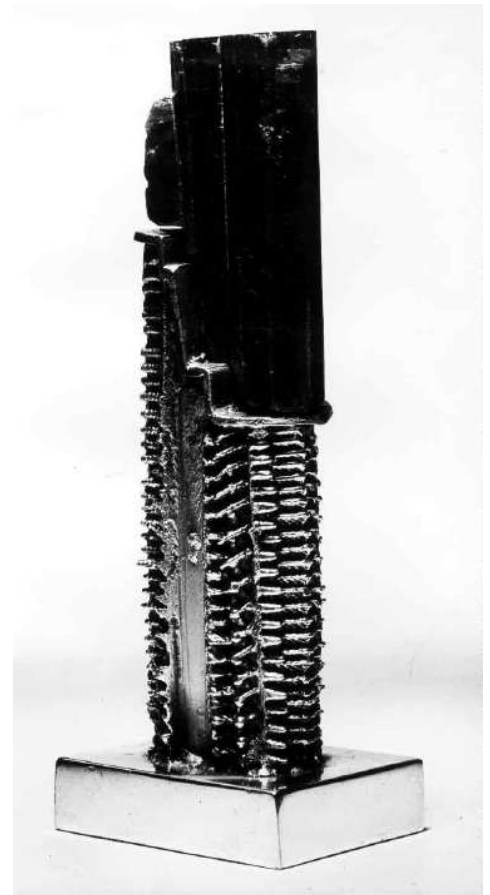
61 PS 4

Piccola scultura con pietra, 1961

Silber und Turmalin
Maße, Verbleib unbekannt
Einzelstück

Ausst.: 1961 Roma
Lit.: Pomodoro 2007, S. 465 + Abb.

Archivnr.: 158c [256]



61 PS 5

Piccola scultura con pietra, 1961

Silber und Quarzit, 12 x 10 cm
Einzelstück
Privatbesitz Milano

Ausst.: 1961 Roma
Lit.: Pomodoro 2007, S. 465 + Abb.

Archivnr.: 158d [257]



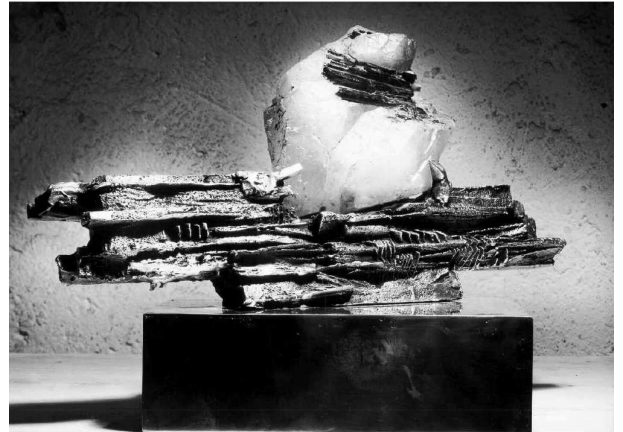
61 PS 6

Piccola scultura con pietra, 1961

Versilberte Bronze und Quarzit, 14 x 25 cm
Einzelstück
Privatbesitz Milano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 464 + Abb.

Archivnr.: 158e [251]



61 PS 7

Piccola scultura con pietra, 1961

Materialien, Maße & Verbleib unbekannt
Einzelstück

Lit.: Pomodoro 2007, S. 466 + Abb.

Archivnr.: 158f [258]



61 PS 8

Piccola scultura con pietra, 1961

Materialien, Maße & Verbleib unbekannt
Einzelstück

Lit.: Pomodoro 2007, S. 465 + Abb.

Archivnr.: 158g [254]



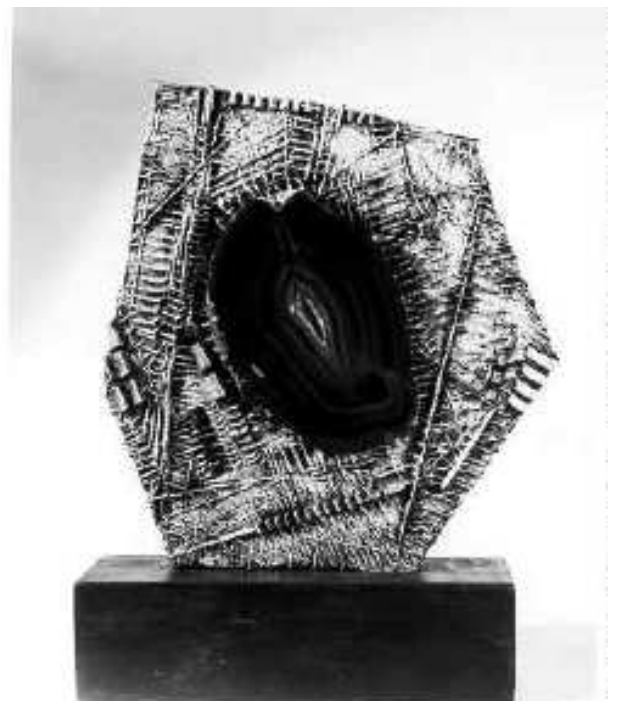
61 PS 9

Piccola scultura con pietra, 1961

Maße, Materialien & Verbleib unbekannt
Einzelstück

Lit.: Pomodoro 2007, S. 466 + Abb.

Archivnr.: 158h [259]



61 PS 10

Piccola scultura con pietra, 1961

Versilberte Bronze und Achat
Maße & Verbleib unbekannt
Einzelstück

Ausst.: 1961 Gubbio

Lit.: Pomodoro 2007, S. 466 + Abb.

Diese kleine Skulptur gewann 1961 den zweiten Preis
der ersten „Biennale d’arte del metallo“ in
Gubbio.

Archivnr.: 158i [260]



61 PS 11

Piccola scultura con pietra, 1961

Vergoldete Bronze und Tormalinquarz
Maße & Verbleib unbekannt
Einzelstück

Ausst.: 1961 Roma

Lit.: Pomodoro 2007, S. 464 + Abb.

Archivnr.: 158l [253]



61 PS 12

Piccola scultura con pietra, 1961

Verkupferte Bronze und brasilianischer Quarz
Maße & Verbleib unbekannt
Einzelstück

Ausst.: 1961 Roma

Lit.: Pomodoro 2007, S. 464 + Abb.

Archivnr.: 158m [252]



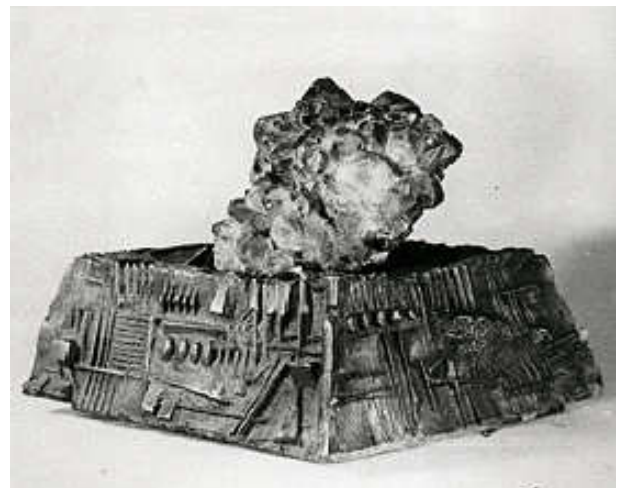
61 PS 13

Piccola scultura con pietra, 1961

Bronze und Quarzit, 21 x 34 x 34 cm
Einzelstück
Privatbesitz Roma, seit 1970 durch Galerieverkauf
Roma
Nicht signiert

Lit.: Pomodoro 2007, S. 466, Abb. S. 467

Archivnr.: 158n [261]



61 PS 14

Piccola scultura, 1961

Silber, 10 x 5 cm

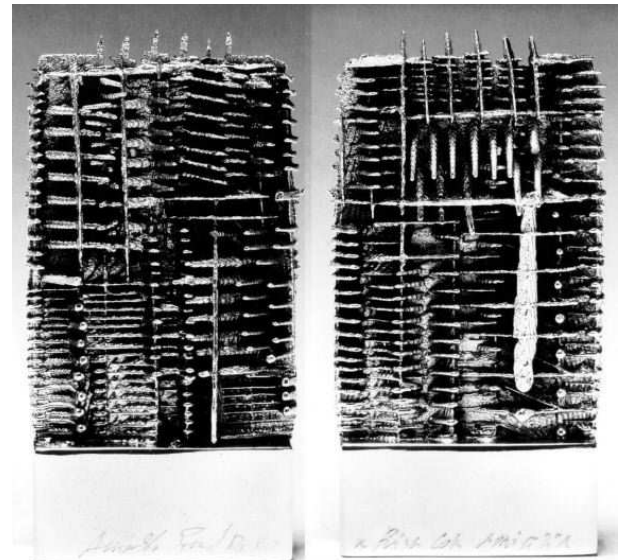
Einzelstück

Privatbesitz Milano

Auf Sockel sign., Retro: Widmung

Lit.: Pomodoro 2007, S. 462 + Abb.

Archivnr.: 130bII [242]



61 PS 15

Piccola scultura, 1961

Silber, 12 x 10 cm

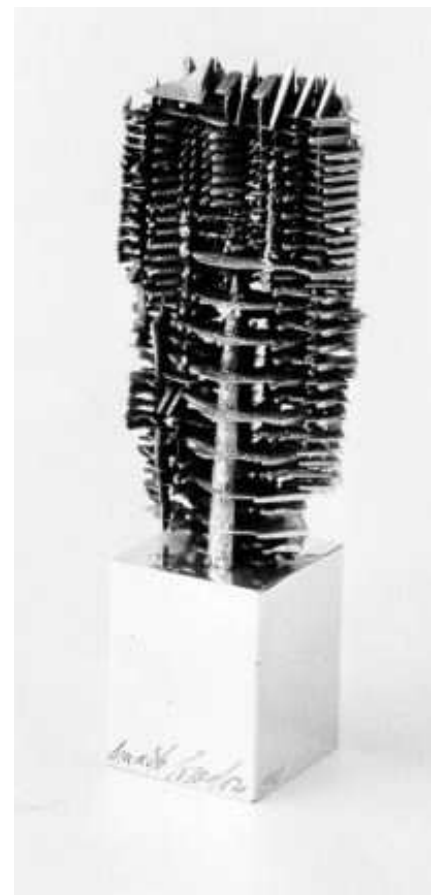
Einzelstück

Verbleib unbekannt

Auf Sockel sign. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 462 + Abb.

Archivnr.: 174bII [244]



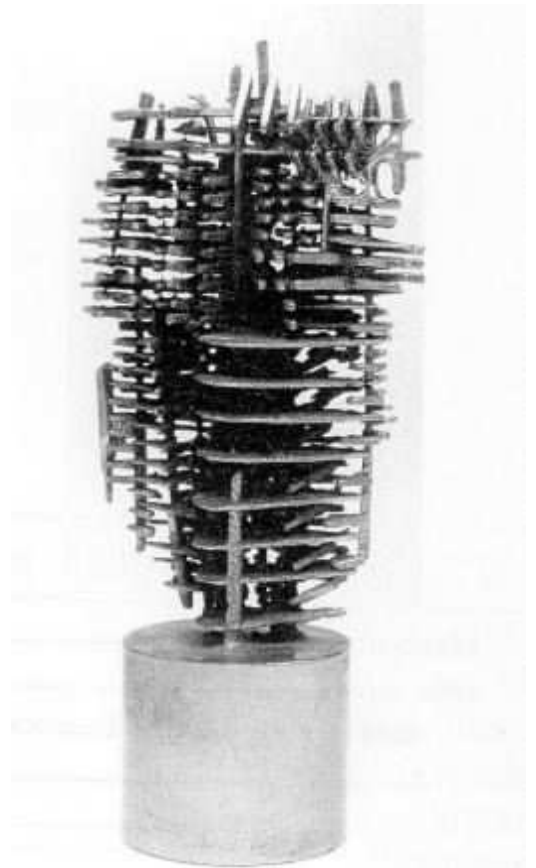
61 PS 16

Piccola scultura, 1961

Silber auf Chromsockel; 10,8 x 6,4 x 2,5 cm
Seit Okt. 1992 Verbleib unbekannt, vorher: Privat-
besitz San Francisco
Einzelstück
Auf Sockel sign.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 462 + Abb.

Archivnr.: 174c [246]



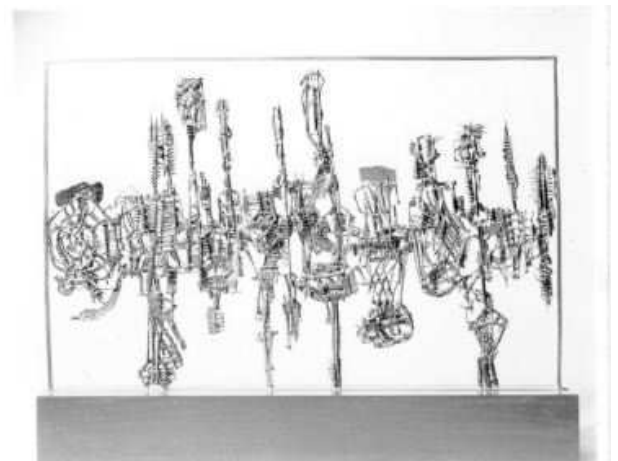
61 PS 17

Bozzetto, 1961

Silber, 16 x 25 cm
Einzelstück
Privatbesitz Milano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 463 + Abb.

Archivnr.: 159a [249]



61 PS 18

Bozzetto per scultura, 1961

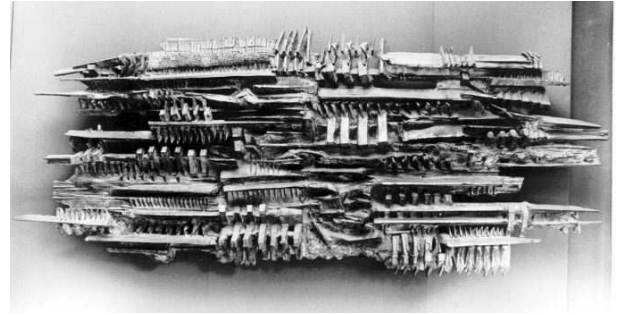
Silber, 18 x 19 cm

Einzelstück

Firmenbesitz Milano

Es handelt sich um einen Bozzetto für ein größeres, nicht ausgeführtes Projekt für den Eingang einer Mailänder Firma (vgl. auch 61 SC 3).

Archivnr.: 161



61 PS 19

Bozzetto n° 13, 1961

Bronze, 36 x 37 x 7 cm

3 Ex.: 1) Galeriebesitz Firenze, durch Galerieverkauf Los Angeles (CA) USA, sign. & dat.; 2) Privatbesitz Reggio Emilia, 3) im Besitz des Künstlers

Lit.: Pomodoro 2007, S. 467 + Abb.

Archivnr.: 168 [262]



62 PS 1

Bozzetto, 1962

Bronze, 30 x 13 x 5 cm

2 Ex.: 1) Hotelbesitz Roma; 2) Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 492 + Abb.

Dieser Bozzetto ist eine Studie für einen nicht
verwirklichten Skulpturauftrag, zudem keine
Einzelheiten bekannt sind.

Archivnr.: 185 [324]



62 PS 2

Bozzetto, 1962

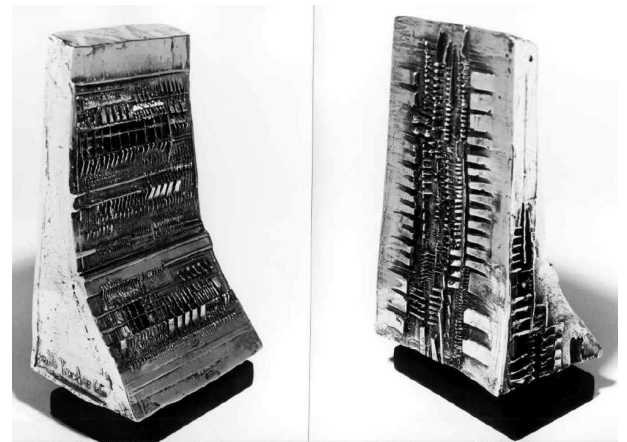
Bronze, 22 x 12,5 x 8,5 cm; mit Sockel: 24,5 x 12,5 x 8,5 cm

Einzelstück (direkt vom Originalwachs)

Febr. 2000 Galeriebesitz Milano, ab Mai 1999 Privat-
besitz Milano, ursprünglich: Galerieverkauf
Roma; 1999 gereinigt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 480 + Abb.

Archivnr.: 188a [292]



62 PS 3

Bozzetto n° 1, 1962

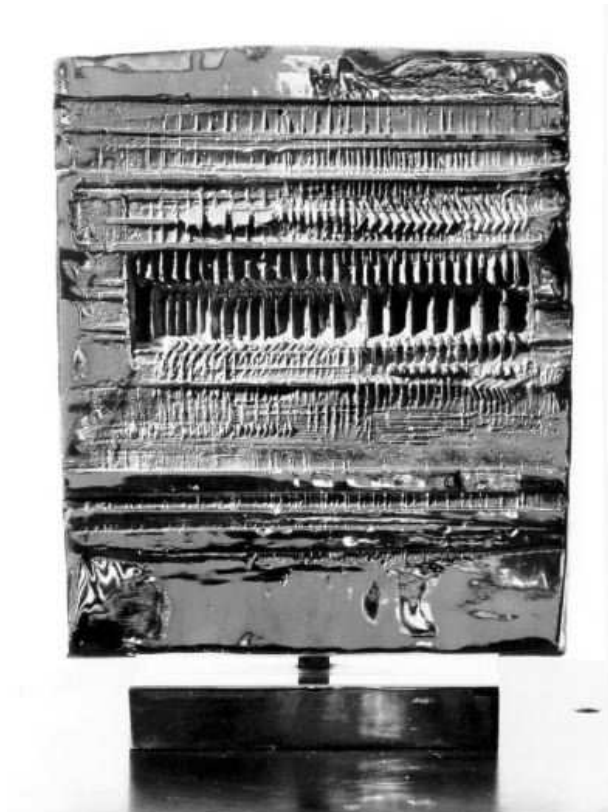
Bronze, ca. 18 x 14 cm

Einzelstück

Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 480 + Abb.

Archivnr.: 188I [294]



62 PS 4

Bozzetto n° 2, 1962

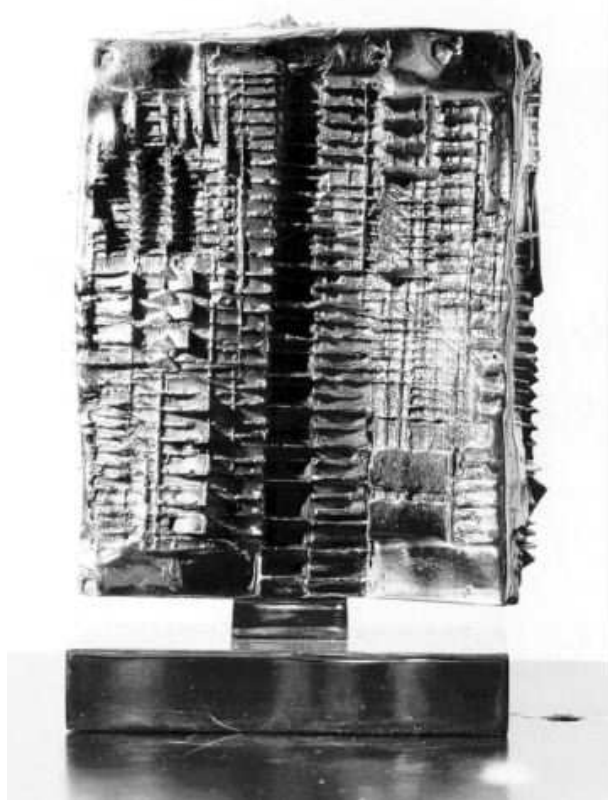
Bronze, ca. 10 x 8 cm

Einzelstück

Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 488 + Abb.

Archivnr.: 188II [316]



62 PS 5

Bozzetto n° 3, 1962

Bronze, 18 x 12 cm

Einzelstück (direkt vom Originalwachs)
Privatbesitz

Lit.: Pomodoro 2007, S. 492 + Abb.

Archivnr.: 188III [323]



62 PS 6

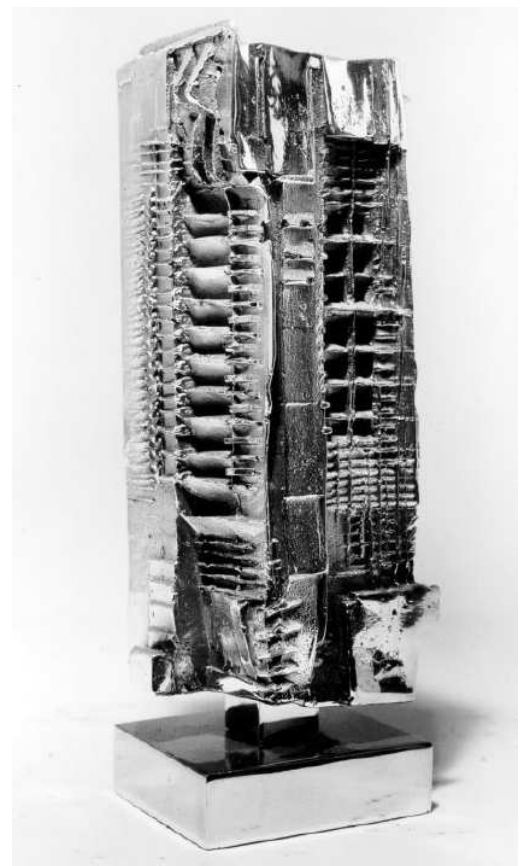
Bozzetto n° 4, 1962

Bronze, 18 x 6 x 6 cm

Einzelstück (direkt vom Originalwachs)
Privatbesitz Schweiz
Auf Sockel sign. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 488 + Abb.

Archivnr.: 188IV [317]



62 PS 7

Bozzetto n° 5, 1962

Bronze, 18 x 12 cm

Einzelstück (direkt vom Originalwachs)

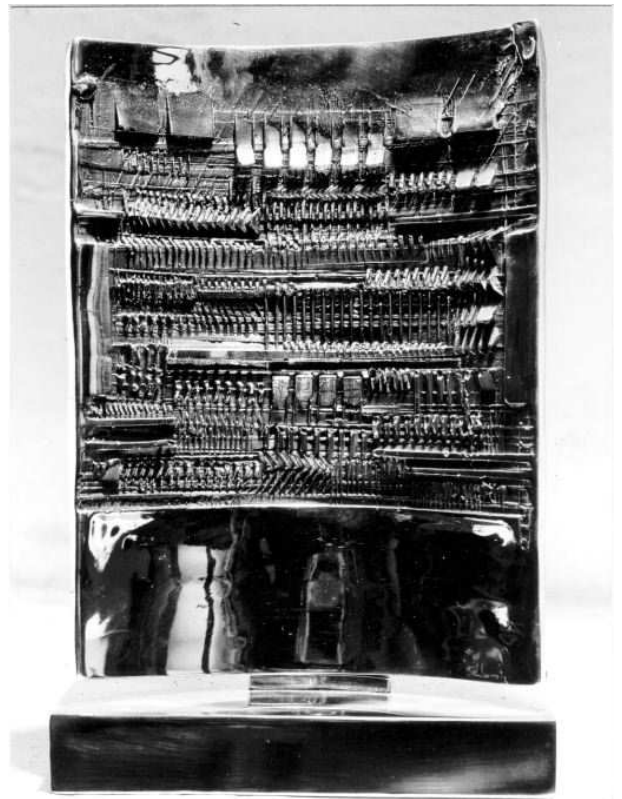
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington
(DC) USA. (Schenkung Joseph H. Hirshhorn,
1966)

Auf Sockel sign. & dat.

Ausst.: 1963 Bruxelles

Lit.: 1963 Bruxelles, Abb. o. S.; Pomodoro 2007, S.
480 + Abb.

Archivnr.: 188V [293]



62 PS 8

Studio n° 1 per scatola, 1962

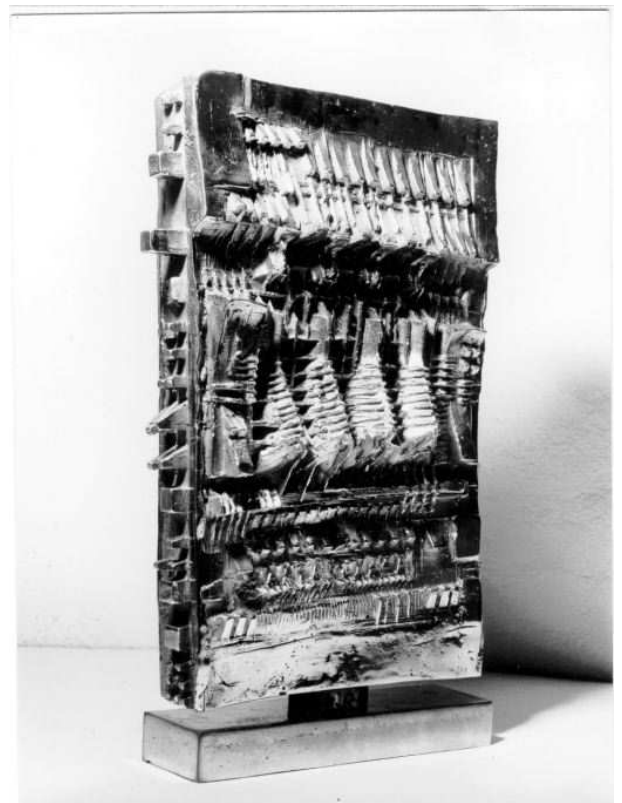
Bronze, 30 x 19 cm

Einzelstück

Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts,
Bruxelles

Lit.: Pomodoro 2007, S. 482 + Abb.

Archivnr.: 192 [299]



62 PS 9

Studio n° 2 per scatola, 1962

Bronze, 18 x 19 cm

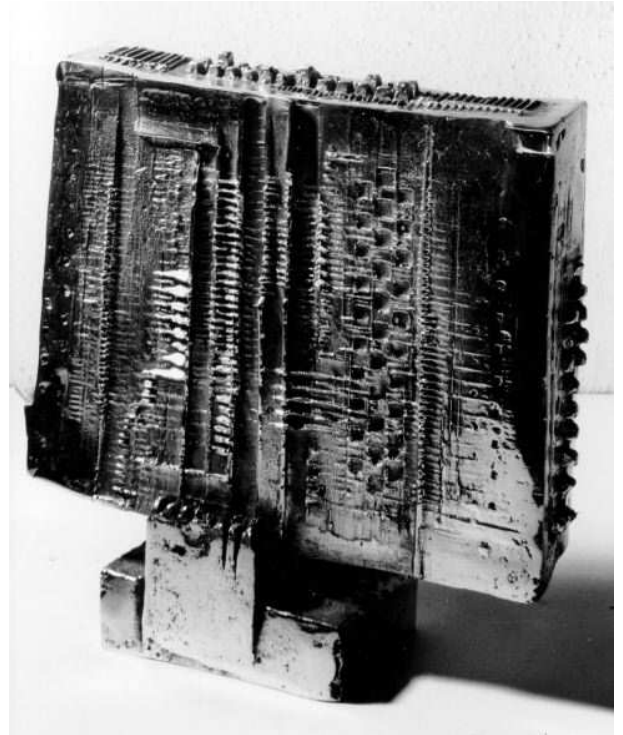
Einzelstück

Privatbesitz Schweden, durch Galerieverkauf
Stockholm

Ausst.: 1968 Stockholm

Lit.: Pomodoro 2007, S. 482 + Abb.

Archivnr.: 193 [300]



62 PS 10

Studio n° 3 per scatola, 1962

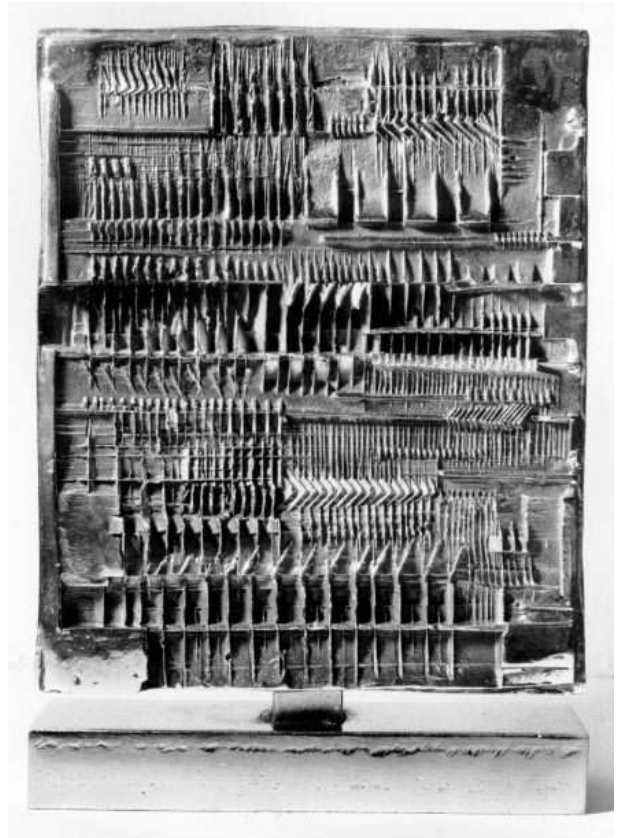
Bronze, 20 x 17 cm

Einzelstück

Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts,
Bruxelles

Lit.: Pomodoro 2007, S. 482 + Abb.

Archivnr.: 194 [301]



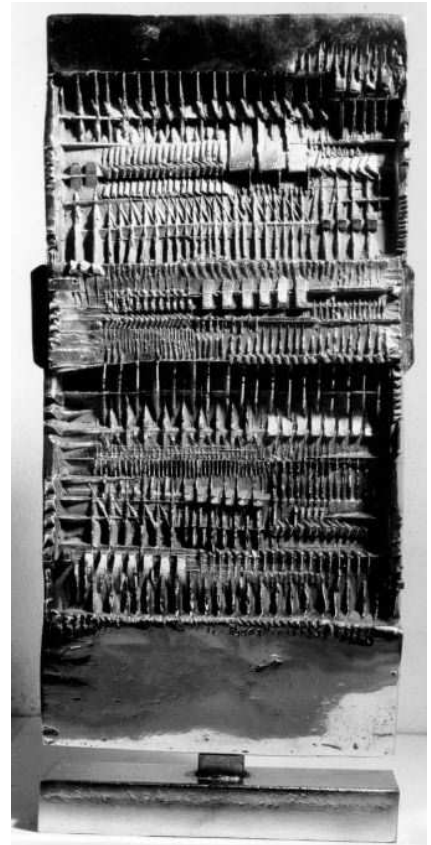
62 PS 11

Studio n° 4 per scatola, 1962

Bronze, 35 x 17 cm
Einzelstück
Privatbesitz Firenze

Lit.: Pomodoro 2007, S. 482 + Abb.

Archivnr.: 195 [302]



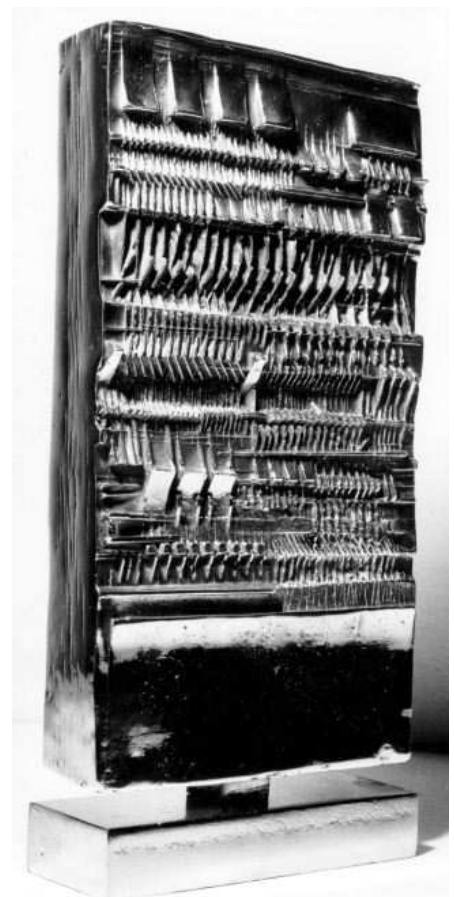
62 PS 12

Studio n° 5 per scatola, 1962

Bronze, 25 x 15 cm
Einzelstück
Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts,
Bruxelles

Lit.: Pomodoro 2007, S. 484 + Abb.

Archivnr.: 196 [304]



62 PS 13

Studio per scatola, 1962

Bronze, 14,5 x 14,5 x 2 cm (mit Sockel: 18 x 14,5 x 3 cm)

1/2 Galerieverkauf Zürich, auf Sockel sign. & num.;
2/2 Privatbesitz Sondrio seit Juni 1999, aus Privatbesitz Milano, sign. & num.; 02pa Privatbesitz

Lit.: Pomodoro 2007, S. 481 + Abb.

Archivnr.: 197 [298]



62 PS 14

Piccola scultura, 1962

Silber; 10,5 x 8,5 x 2 cm (nur Guss)

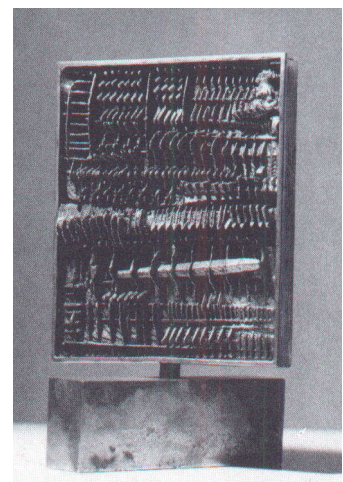
Einzelstück

Saarbrücken, Saarland-Museum (NI 3409), erworben
1965

Auf Sockel sign. & dat.

Lit.: Saarbrücken 1966, m. Tfl.; Saarland-Museum
1968, o. Nr., Tafel; Saarland-Museum 1976 - o.
Nr.; Skulptur 1989, S. 289, Abb. S. 289;
Schmeer 10-67, S. 314, Abb. S. 313

Archivnr.: 197a



(Abb.: Skulptur 1989, S. 289)

62 PS 15

Scultura, 1962

Silber, 10 x 7,5 cm (Sockelhöhe: 3 cm)

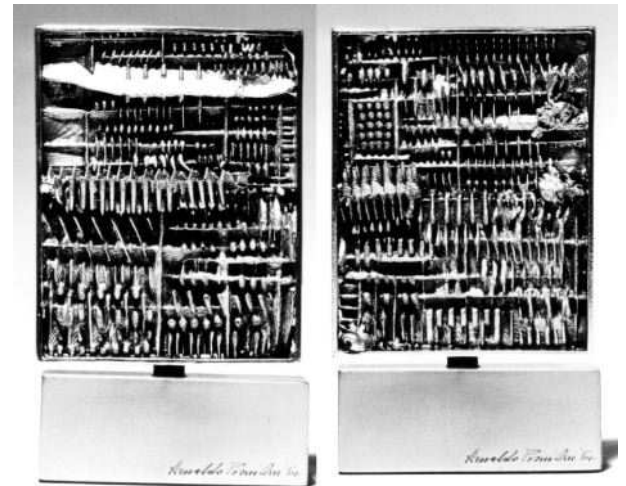
Einzelstück

Galerieverkauf Milano

Auf Sockel sign. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 485 + Abb.

Archivnr.: 209a [307]



62 PS 16

Scultura, 1962

Silber, 20 x 8 cm (Sockelhöhe: 4 cm)

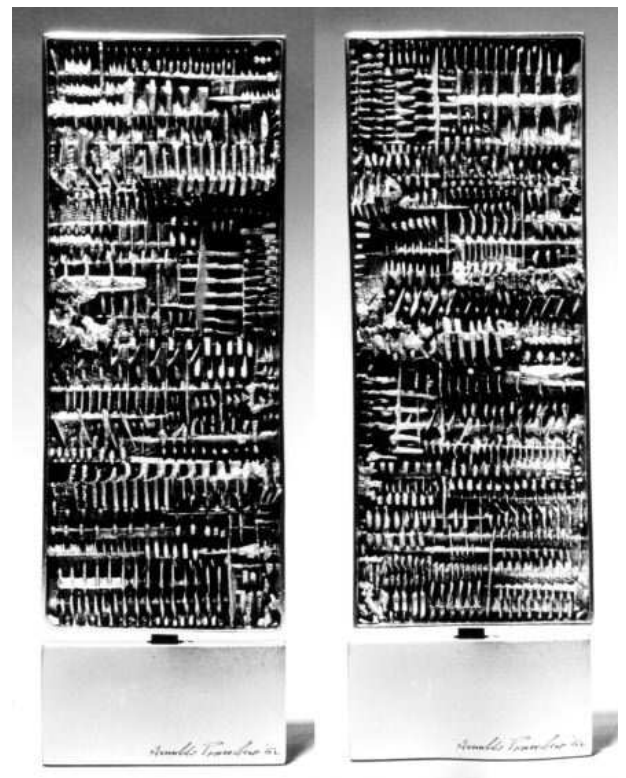
Galerieverkauf Milano

Einzelstück

Auf Sockel sign. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 485 + Abb.

Archivnr.: 209b [309]



62 PS 17

Scultura, 1962

Silber; 14,5 x 8,5 x 1,5 cm (mit Sockel)

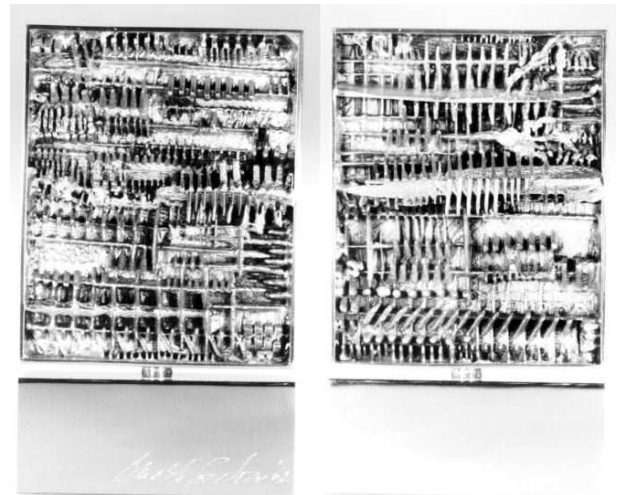
Einzelstück

Galerieverkauf Venezia Jan. 1990

Auf Sockel sign. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 485 + Abb.

Archivnr.: 209c [308]



62 PS 18

Studio n° 2, 1962

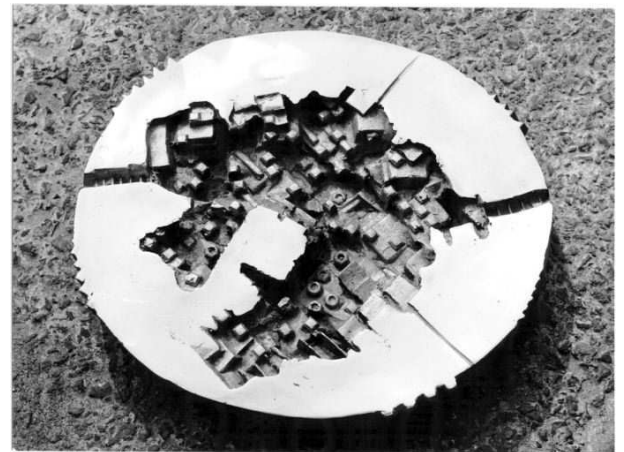
Bronze, Ø ca. 35 cm

Einzelstück (direkt vom Originalwachs)

Galerieverkauf Los Angeles (CA) USA

Lit.: Pomodoro 2007, S. 492 + Abb.

Archivnr.: 210 [322]



64 PS 19

Studio per disco, 1964

Bronze, Ø 21 cm

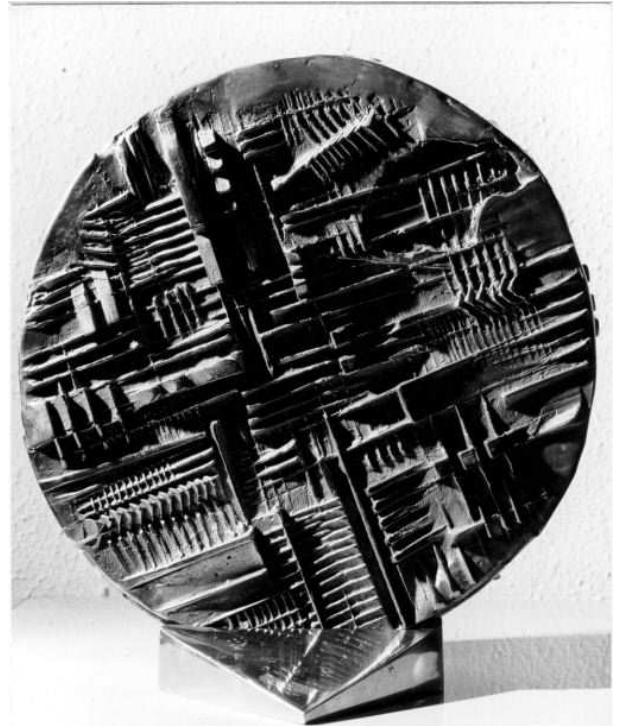
Einzelstück

Privatbesitz Stockholm, durch Galerieverkauf,
Stockholm

Ausst.: 1965 Humblebaek, 1968 Stockholm

Lit.: Louisiana 4-65 - Abb. auf dem Umschlag, hinten;
Pomodoro 2007, S. 506 + Abb.

Archivnr.: 222 [354]



64 PS 20

Bozzetto Disco, 1964

Vergoldete Bronze, Ø 22 cm

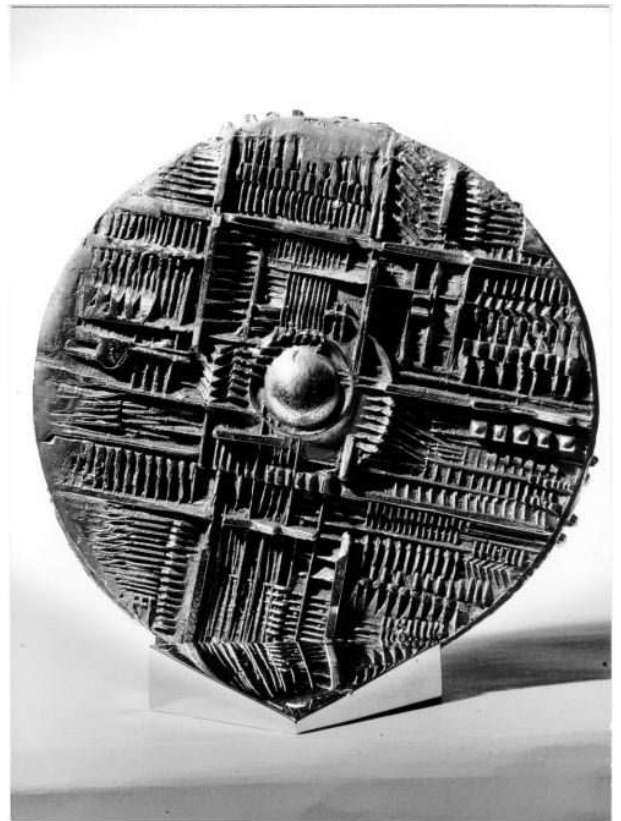
Privatbesitz Stockholm, durch Galerieverkauf
Stockholm

Einzelstück

Ausst.: 1968 Stockholm

Lit.: New York 1965, Abb o. S., Mandel 1965, S. 266,
Abb. S. 266; Pomodoro 2007, S. 506 + Abb.

Archivnr.: 223 [355]



64 PS 21

Romboide n° 1, 1964

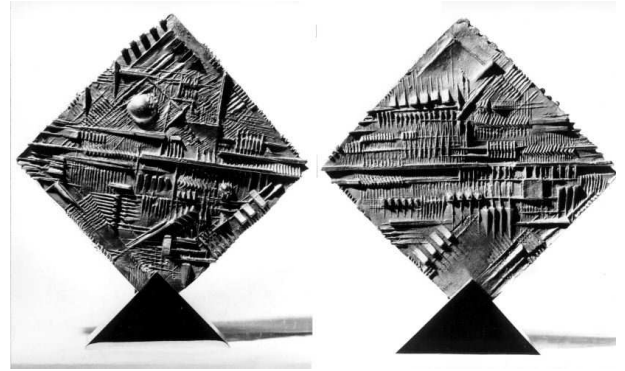
Vergoldete Bronze, 21 x 22 cm

Privatbesitz, durch Galerieverkauf Stockholm
Einzelstück

Ausst.: 1968 Stockholm

Lit.: Pomodoro 2007, S. 500 + Abb.

Archivnr.: 226 [335]



64 PS 22

Romboide n° 2, 1964

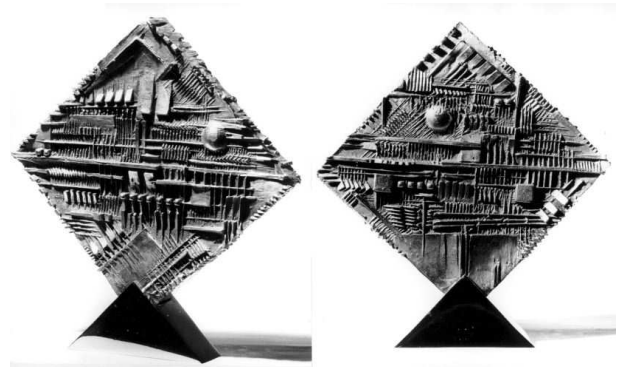
Vergoldete Bronze, 22 x 22 cm

Privatbesitz New York (NY) USA
Einzelstück, Guss: Geccherle, Milano

Ausst.: 1965 Roma

Lit.: Pomodoro 2007, S. 500 + Abb.; Roma 1965, Abb.
S. 2 x 29

Archivnr.: 227 [336]



64 PS 23

Cubo, 1964

Bronze, 16 x 16 x 16 cm

Guss: Battaglia, Milano: 3 Ex.: Galerieverkauf Zürich,
3 Ex.: unterschiedlicher Privatbesitz

Ausst.: 1965 La Chaux-de-Fonds; 1965 Humblebaek
Lit.: Pomodoro 2007, S. 500 + Abb.; Rotzler 2-66, S.
83-94, Abb. 89

Archivnr.: 229 [337]



64 PS 24

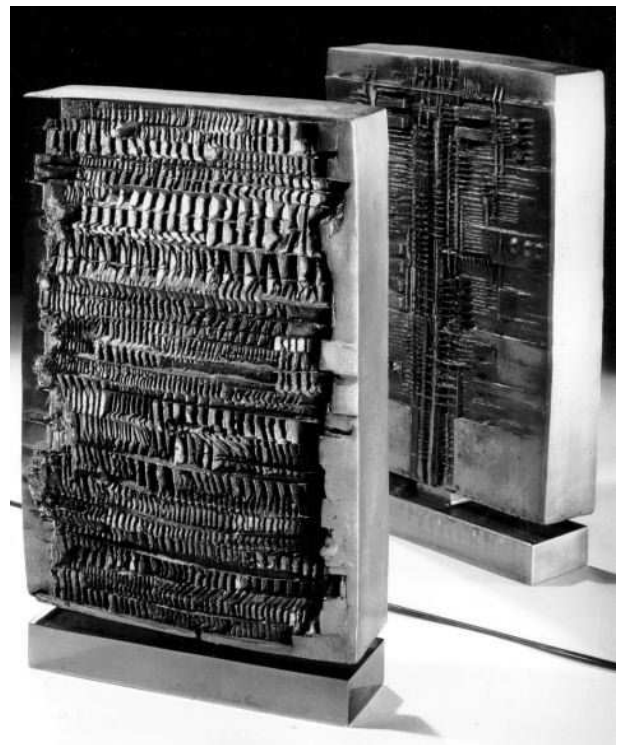
Bozzetto, 1964

Bronze, 29 x 18 x 4 cm

Einzelstück; Guss: Battaglia, Milano
Privatbesitz Zürich

Lit.: Pomodoro 2007, S. 502 + Abb.

Archivnr.: 230 [344]



64 PS 25

Bozzetto, 1964

Vergoldete Bronze, 24 x 9 x 9 cm

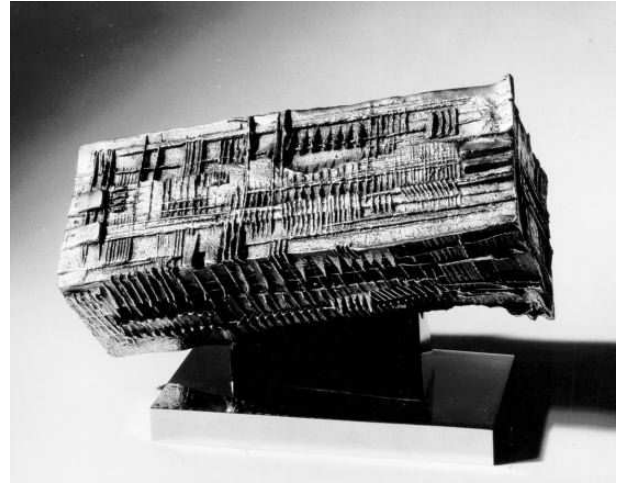
Einzelstück

Privatbesitz Stockholm, durch Galerieverkauf
Stockholm

Ausst.: 1965 Roma, 1968 Stockholm

Lit.: Pomodoro 2007, S. 506 + Abb.; Roma 1965, Abb.
S. 24

Archivnr.: 231 [353]



64 PS 26

Piccola scultura, 1964

Silber; 10,5 x 9,5 cm

6 Ex., Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 503 + Abb.

Archivnr.: 231a [347]



64 PS 27

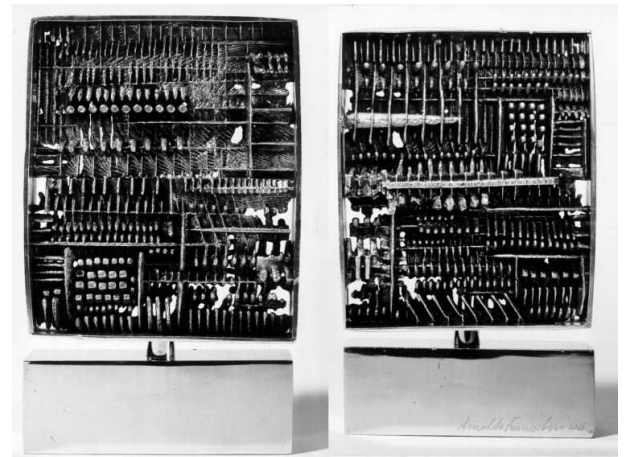
Piccola scultura, 1964

Silber; 10 x 8,5 cm

6 Ex.: Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 504 + Abb.

Archivnr.: 231b [348]



64 PS 28

Piccola scultura, 1964

Silber; 14,5 x 9 cm

6 Ex.: Verbleib unbekannt (1 Ex.: Privatbesitz
Schweden)

Ausst.: 1968 Stockholm

Lit.: Pomodoro 2007, S. 503 + Abb.

Archivnr.: 231c [345]



64 PS 29

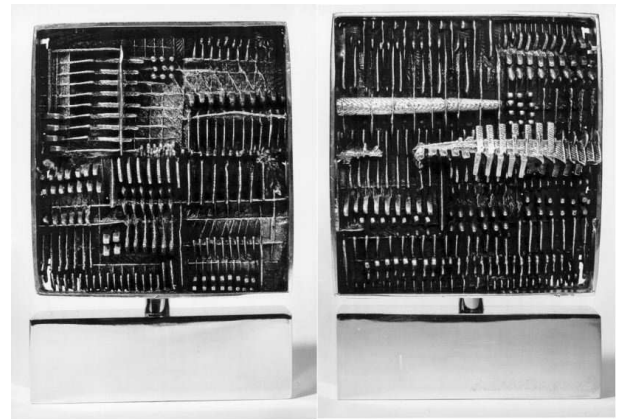
Piccola scultura, 1964

Silber; 9,7 x 9 cm

6 Ex.: Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 504 + Abb.

Archivnr.: 231d [349]



64 PS 30

Bozzetto, 1964

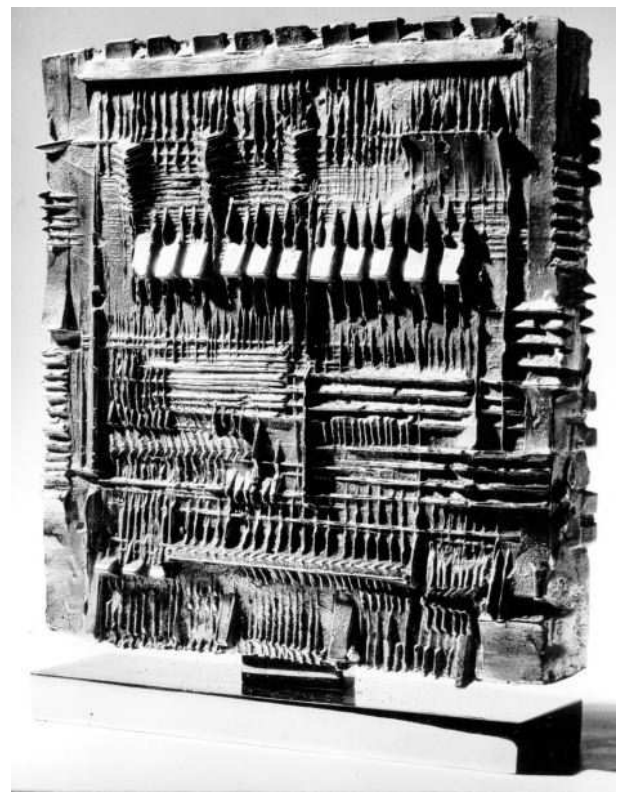
Vergoldete Bronze, 22 x 17 cm

Einzelstück

Privatbesitz Bruxelles

Lit.: Pomodoro 2007, S. 502 + Abb.

Archivnr.: 232 [342]



64 PS 31

Studio per scatola, 1964

Bronze, 20 x 24 cm

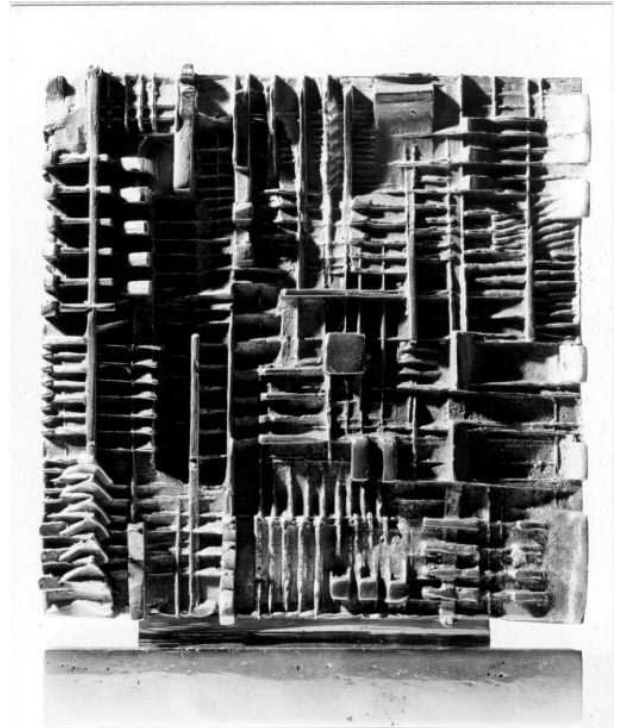
Einzelstück

Privatbesitz Stockholm, durch Galeriebesitz Stockholm

Ausst.: 1965 Humblebaek; 1968 Stockholm

Lit.: Louisiana 4-65, Abb S. 30; Pomodoro 2007, S. 502 + Abb.

Archivnr.: 235 [341]



64 PS 32

Piccola scultura, 1964

Vergoldetes Silber, h: 18 cm

1989 Galeriebesitz London

Auf Sockel sign. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 503 + Abb.

Archivnr.: 236a [346]



(Abb.: Kunsthandel)

65 PS 1

Doppio radar bozzetto, 1965

Bronze, Ø 31 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/2 Privatbesitz Dallas (TX)
USA, auf Sockel sign., num. & dat.; 2/2, 02pa
Galerieverkauf Zürich

Ausst.: 1966 Genova

Lit.: Pomodoro 2007, S. 512 + Abb.

Archivnr.: 239 [365]



65 PS 2

Bozzetto, 1965

Silber; 9,5 x 8,3 x 5,7 cm

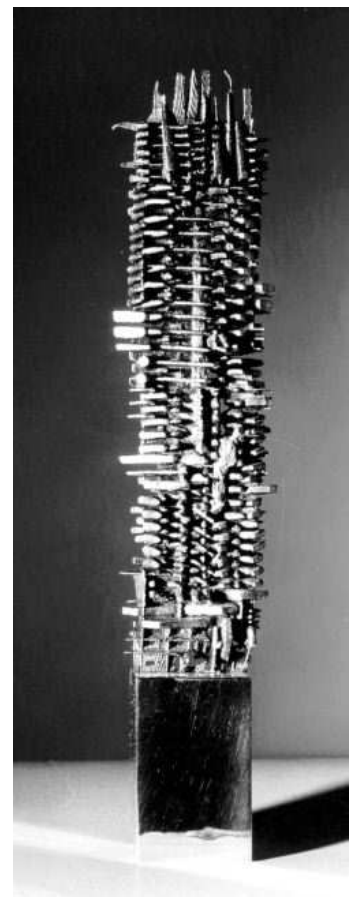
Einzelstück

Derzeitiger Verbleib unbekannt, zwischenzeitlich
(1987) Galeriebesitz New York (NY) USA

Lit.: Pomodoro 2007, S. 516 + Abb.

Bozzetto für die *Colonna del viaggiatore*, die im
Auftrag einer Mailänder Firma entstand (vgl.
65-66 SC 1).

Archivnr.: 249a [375]



65 PS 3

Bozzetto, 1965

Silber; 19,5 x 8 x 5,5 cm

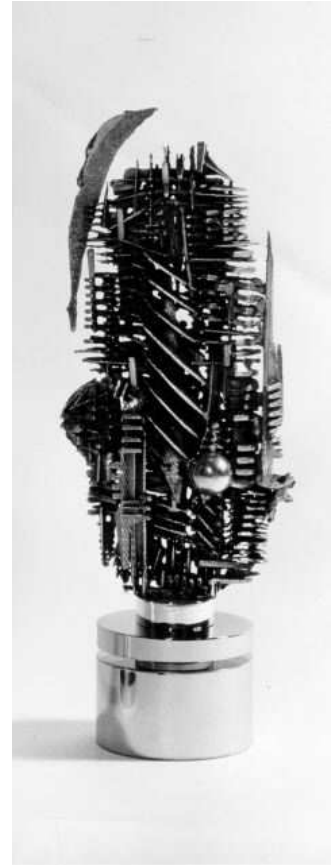
Einzelstück

Derzeitiger Verbleib unbekannt; ursprünglich
Privatbesitz durch Galerieverkauf New York
(NY) USA

Auf Sockel sign. & dat. (mit falschem Jahr)

Lit.: Pomodoro 2007, S. 516 + Abb.

Archivnr.: 249b [373]



65 PS 4

Bozzetto, 1965

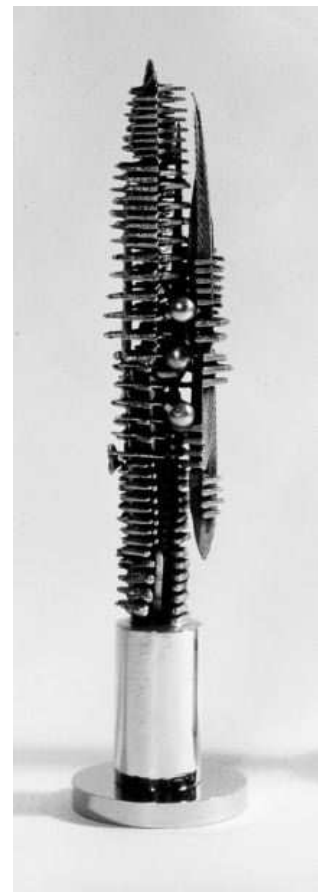
Silber; 19,6 x 8,2 x 5,7 cm

Einzelstück

Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 516 + Abb.

Archivnr.: 249c [374]



65-66 PS 1

Piccola scultura, 1965-66

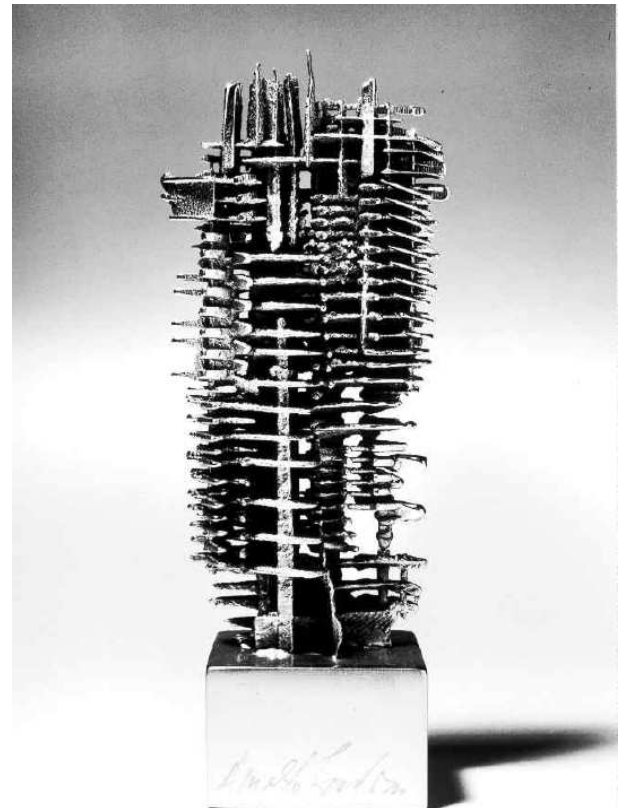
Silber auf versilbertem Bronzesockel: 14 x 5,5 x 4 cm
(nur Guss: 11,5 x 5,5 x 2 cm)

Einzelstück

Privatbesitz Rutigliano (Bari), 1996 über Kunsthandel
aus Privatbesitz, Milano, 1997 gereinigt und
ursprüngliche Widmung entfernt.

Auf Sockel sign. & dat.

Archivnr.: 251b



66 PS 1

Piccola scultura, 1966

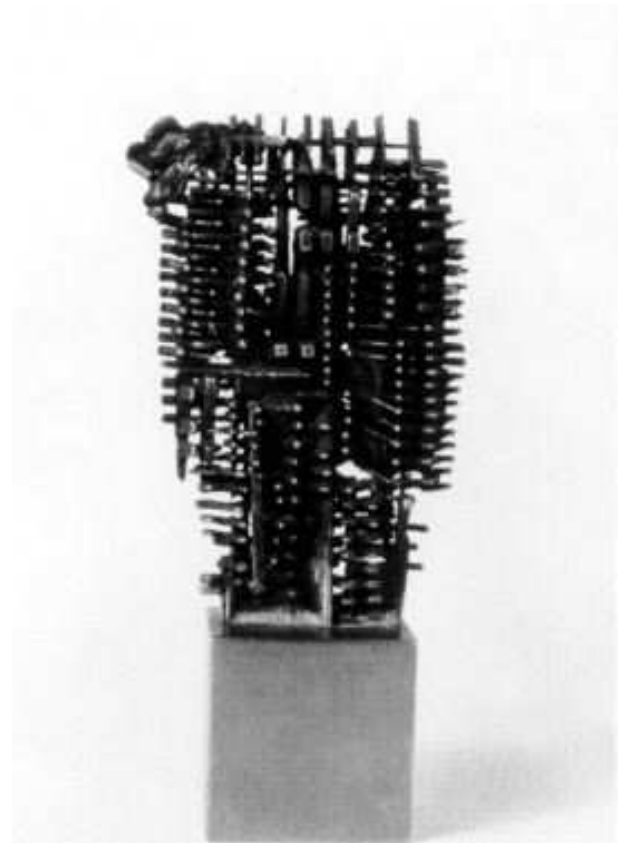
Silber auf verchromtem Messingsockel, h: 10 x 6 cm
cm

Einzelstück

Privatbesitz

Lit.: Pomodoro 2007, S. 530 + Abb.

Archivnr.: 251a [414]



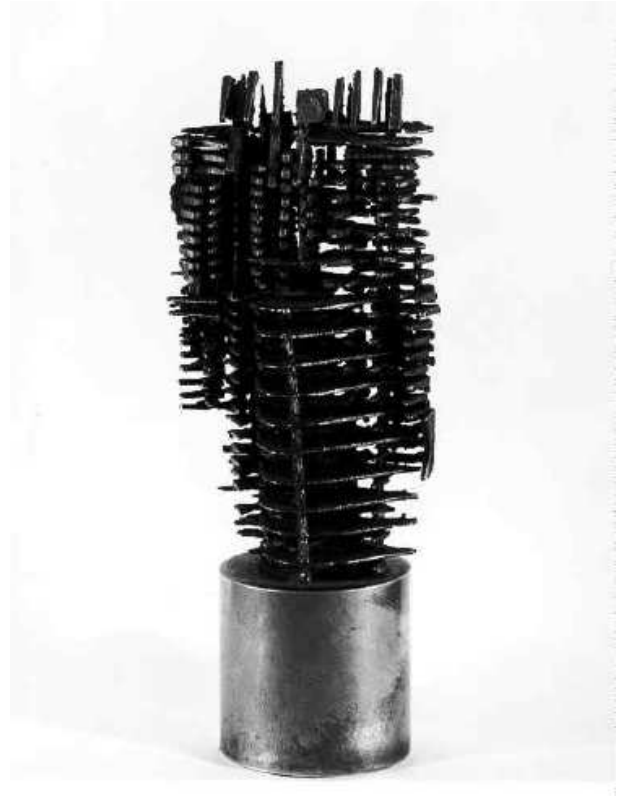
66 PS 2

Piccola scultura, 1966

Silber auf verchromtem Stahlsockel, h: 10,5 cm
Einzelstück
Privatbesitz Milano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 530 + Abb.

Archivnr.: 251c [415]



66 PS 3

Piccola scultura, 1966

Silber und Gold; 15 x 5,5 cm
Einzelstück
Privatbesitz Milano
Auf Sockel sign., num. & dat., mit Widm.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 527 + Abb.

Archivnr.: 261 [405]



66 PS 4

Piccola scultura, 1966

Gold, h: 15 cm

Einzelstück

Firmenbesitz Milano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 530, Abb. S. 531

Archivnr.: 251 [419]



66-67 PS 1

Partition bozzetto B, 1966-67

Silber und Messing, 24 x 20 cm

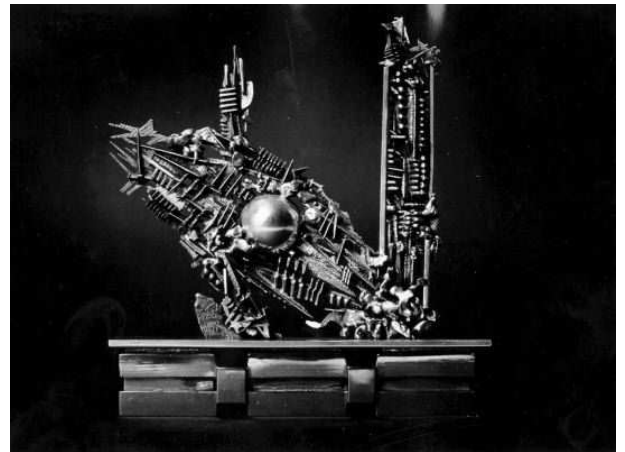
Einzelstück

Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 531 + Abb.

Es handelt sich um die Studie einer nicht ausgeführten
Trennwand, die zur Innenausstattung einer
Luxusjacht gehören sollte.

Archivnr.: 271b [420]



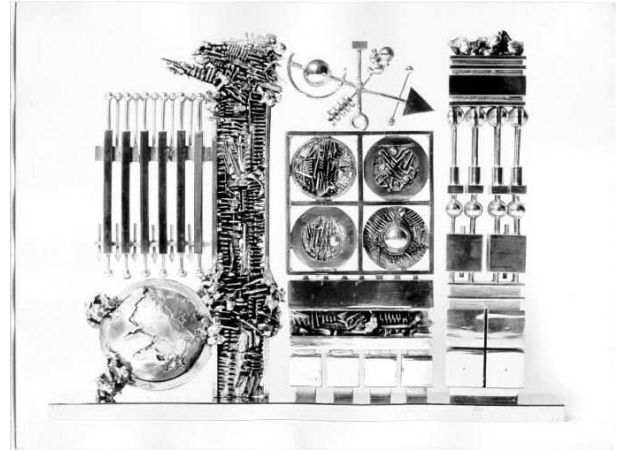
66-67 PS 2

Partition bozzetto A, 1966-67

Silber und Messing; 21 x 25 x 2,5 cm (Sockel: 1 x 29 x 6 cm)

1/1 Verbleib unbekannt; 01pa im Besitz des Künstlers

Es handelt sich um die Studie einer nicht ausgeführten Trennwand, die zur Innenausstattung einer Luxusjacht gehören sollte.



Archivnr.: 271a

66-67 PS 3

Partition bozzetto C, 1966-67

Silber auf Sockel aus Tigerauge

Höhe: 13 cm, Ø 6,7 cm; Sockelhöhe: 17 cm

Einzelstück

Privatbesitz Milano

Am Fuß der Skulptur: sign., mit Widmung

Lit.: Pomodoro 2007, S. 532 + Abb.

Es handelt sich um die Studie einer nicht ausgeführten Trennwand, die zur Innenausstattung einer Luxusjacht gehören sollte.



Archivnr.: 271c [425]

(Abb. Polaroid des heutige Besitzers)

66-67 PS 4

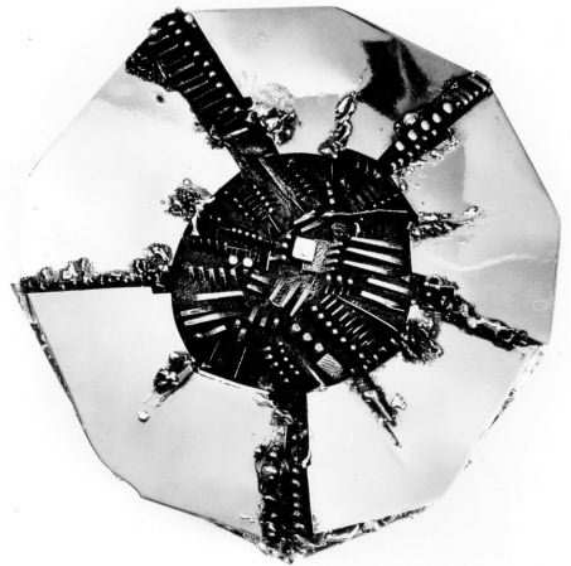
Bozzetto per scultura Cincinnati, 1966-67

Messing, Blei; Ø 16 cm
Einzelstück
Firmenbesitz Baltimore

Lit.: Pomodoro 2007, S. 532 + Abb.

Dieser *disco*-artige Entwurf bildet eins von vier Modellen für das letztendlich nicht verwirklichte Skulpturen-Projekt für das Charles Center Building, Cincinnati Fountain Square, Cincinnati (OH) USA. (vgl. auch 66-67 PS 5, 66-67 PS 6, 66-67 PS 7).

Archivnr.: 273 [426]



66-67 PS 5

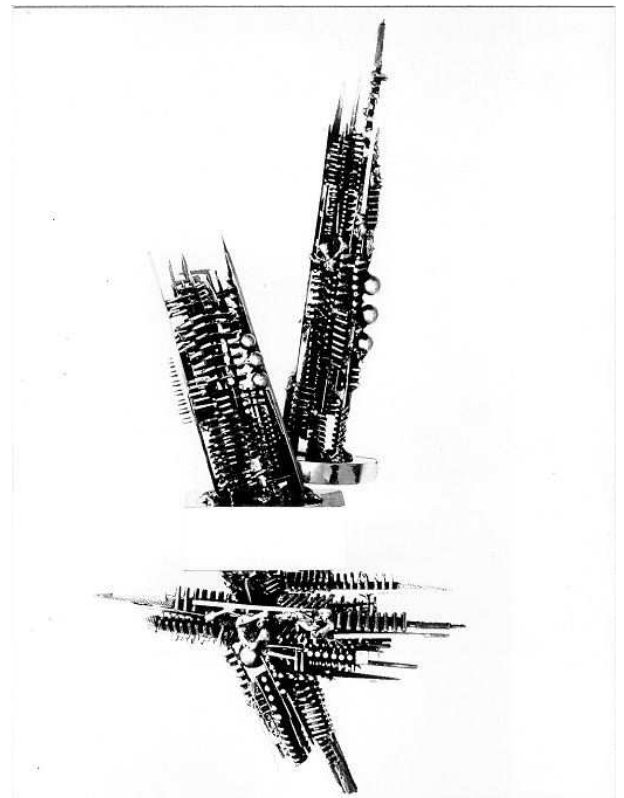
Bozzetto per scultura Cincinnati, 1966-67

Silber, Messing; h: 28 cm
Einzelstück
Firmenbesitz Baltimore

Lit.: Pomodoro 2007, S. 531 + Abb.

Dieser Bozzetto bildet eins von vier Modellen für das letztendlich nicht verwirklichte Skulpturen-Projekt für das Charles Center Building, Cincinnati Fountain Square, Cincinnati (OH) USA. (vgl. auch 66-67 PS 4, 66-67 PS 6, 66-67 PS 7).

Archivnr.: 273a [421]



66-67 PS 6

Bozzetto scultura Cincinnati, 1966-67

Silber, Messing; h 30 cm

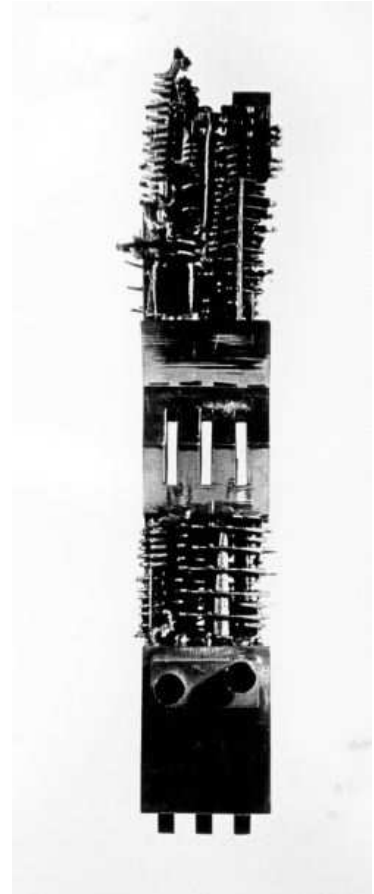
Einzelstück

Firmenbesitz Baltimore

Lit.: Pomodoro 2007, S. 531 + Abb.

Dieser Bozzetto bildet eins von vier Modellen für das letztendlich nicht verwirklichte Skulpturen-Projekt für das Charles Center Building, Cincinnati Fountain Square, Cincinnati (OH) USA. (vgl. auch 66-67 PS 4, 66-67 PS 4, 66-67 PS 7).

Archivnr.: 273b [423]



66-67 PS 7

Bozzetto scultura Cincinnati, 1966-67

Silber, Messing; 30 x 14 cm

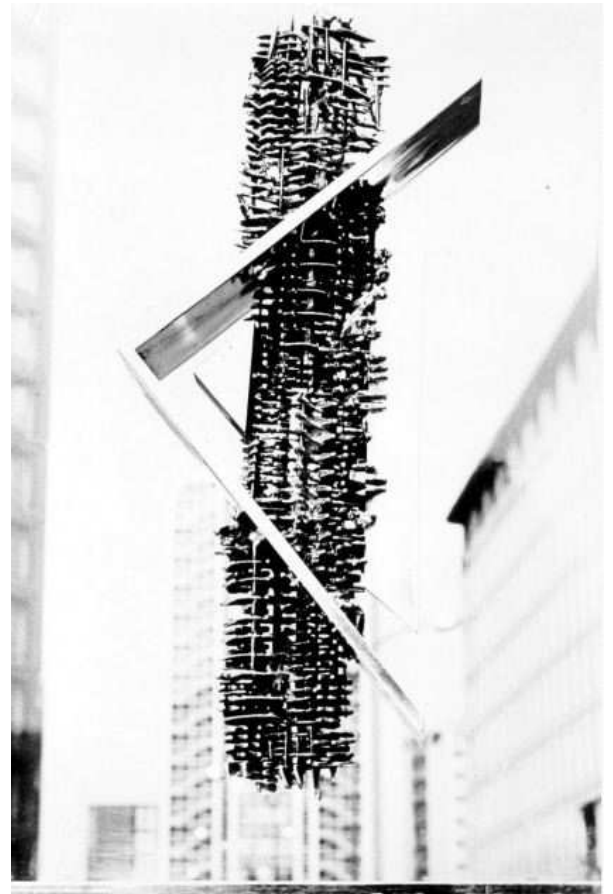
Einzelstück

Firmenbesitz Baltimore

Lit.: Pomodoro 2007, S. 531 + Abb.

Dieser Bozzetto bildet eins von vier Modellen für das letztendlich nicht verwirklichte Skulpturen-Projekt für das Charles Center Building, Cincinnati Fountain Square, Cincinnati (OH) USA. (vgl. auch 66-67 PS 4, 66-67 PS 5, 66-67 PS 6).

Archivnr.: 273c [422]



66-68 PS 1

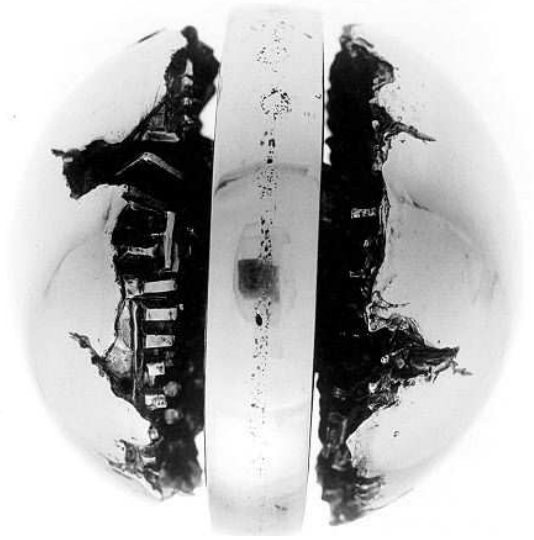
Rotante bozzetto, 1966-68

Bronze, Ø 15 cm

1/5 Privatbesitz Deutschland; 2/5 Verbleib unbekannt,
3/5 Privatbesitz New York (NY) USA; 4/5 Pri-
vatbesitz Italien; 5/5 2001 Galeriebesitz Mila-
no, Provenienz: Galerieverkauf Roma, zwi-
schenzeitlich: Privatbesitz Milano; 05pa Gale-
rieverkauf Los Angeles (CA) USA

Lit.: Pomodoro 2007, S. 534 + Abb.

Archivnr.: 274 [428]



66-68 PS 2

Rotante bozzetto, 1966-68

Bronze, Ø 20 cm

1/2 Privatbesitz Genova; 2/2 Privatbesitz Milano; 02pa
Galerieverkauf Milano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 534 + Abb.

Ausst.: 1969 Köln

Archivnr.: 275 [429]



67 PS 1

Piccola scultura, 1967

Silber; 15 x 7 x 4 cm (nur Guss: 11 x 7 x 3,2 cm)

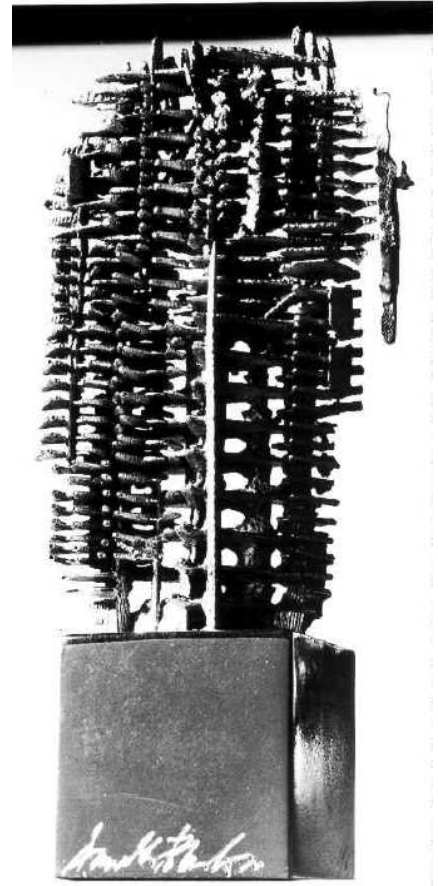
Einzelstück

Im Okt. 1998 Galeriebesitz Milano; Provenienz: seit 1967 Privatbesitz Berkeley (CA) USA, (1998 neu versilbert und ursprüngliche Widmung entfernt).

Auf Sockel sign. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 539 + Abb.

Archivnr.: 285a [447]



67 PS 2

Piccola scultura, 1967

Vergoldete Bronze; 14,7 x 7 cm

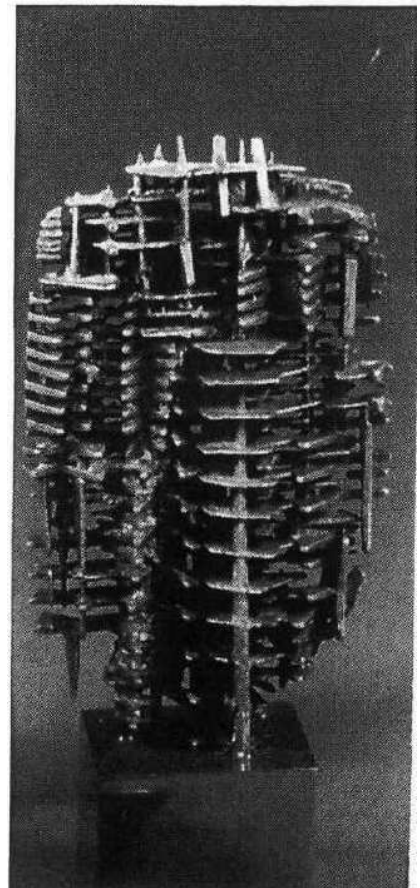
Einzelstück

Februar 1999 Galeriebesitz Bergamo, ursprünglich Privatbesitz Stockholm

Sign. & dat.; mit Widmung

Lit.: Pomodoro 2007, S. 539 + Abb.

Archivnr.: 285b [448]



67 PS 3

Bozzetto disco, 1967

Silber, Ø 8 cm

1/5 - 5/5, 05pa Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 539 + Abb.

Archivnr.: 276 [446]



67 PS 4

Bozzetto, 1967

Silber, Messing

Maße unbekannt

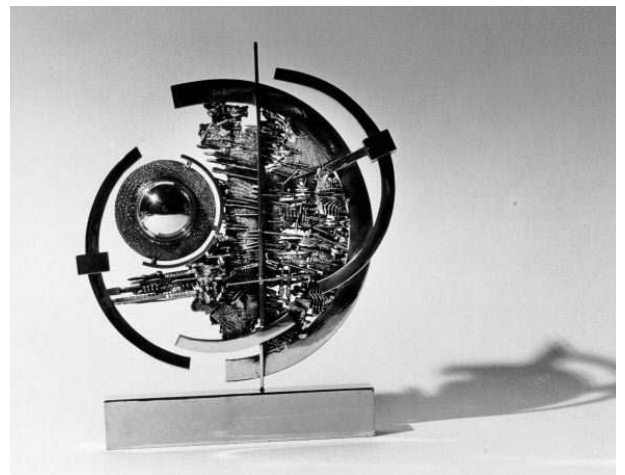
Einzelstück

Firmenbesitz, New York (NY) USA

Lit.: Pomodoro 2007, S. 538, Abb. 539

Dieser Bozzetto ist ein Modell von zweien für eine bewegliche Türverkleidung für das Ladengeschäft (Studio Rosenthal) in New York, die aber aus Gewichtsgründen nicht realisiert werden konnte. Ein weiterer Entwurf für dieses Projekt: 68 PS 1.

Archivnr.: 304b [441]



68 PS 1

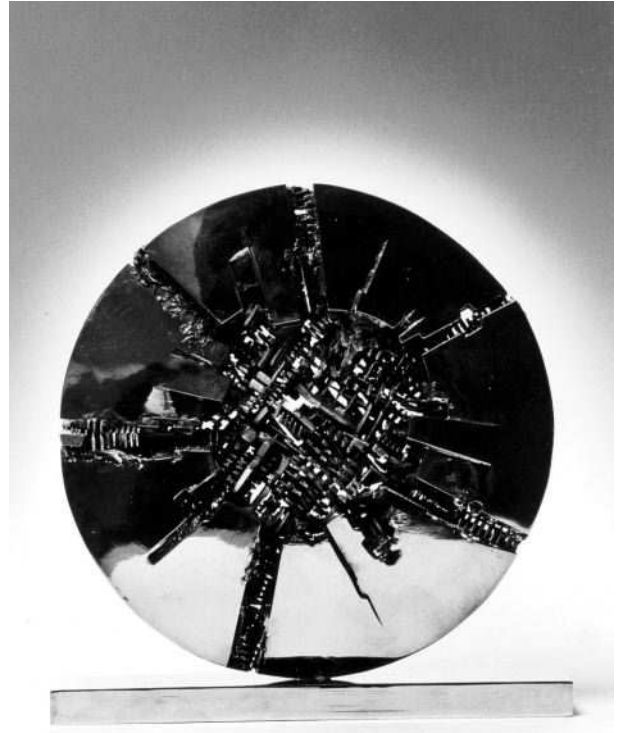
Bozzetto per Rosenthal, 1968

Silber, Messing
Maße & Verbleib unbekannt
Einzelstück

Lit.: Pomodoro 2007, S. 546 + Abb.

Dieser Bozzetto ist ein Modell von zweien für eine bewegliche Türverkleidung für das Ladengeschäft (Studio Rosenthal) in New York, die aber aus Gewichtsgründen nicht realisiert werden konnte. Ein weiterer Entwurf für dieses Projekt: 67 PS 4. – Aus diesem Bozzetto entwickelte sich der Grande disco (vgl. 65-68 SC 1)

Archivnr.: 304 [465]



68 PS 2

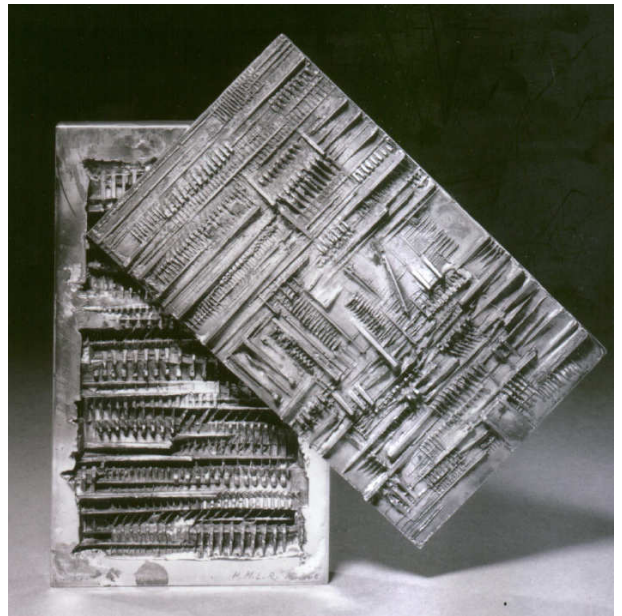
Le livre du poche, 1968

Versilberte Bronze auf Holz; 2,5 x 19 x 11,3 cm
Privatbesitz Milano
Einzelstück (?)
Inschrift: "H. M. L. R.", sign. & dat.

Lit.: Milano 2001, Abb. S. 16; Pomodoro 2007, S. 543 + Abb.

Die Inschrift bezieht sich auf den Verleger Heinrich Maria Ledig-Rowohlt, für den auch das Werk entstanden ist.

Archivnr.: 305a [455]



68 PS 3

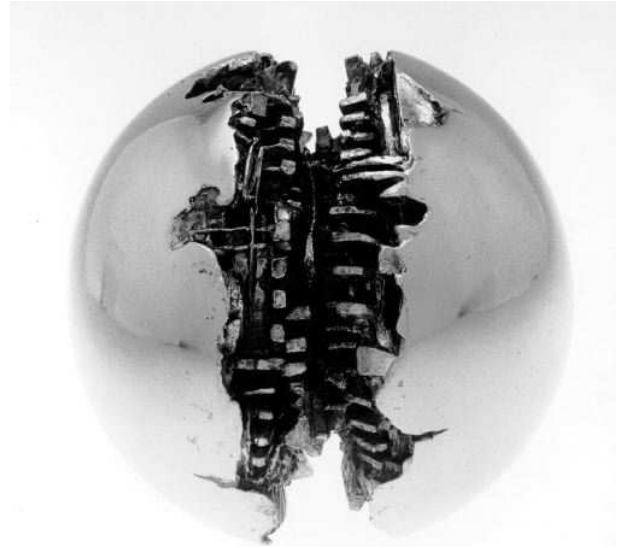
Sfera bozzetto, 1968

Bronze, Ø 15 cm

1/2, 2/2 Galerieverkauf Milano; 02pa Firmenbesitz
Milano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 547, Abb. S. 546

Archivnr.: 296 [468]



68 PS 4

Sfera bozzetto, 1968

Silber, vergoldetes Messing; Ø 5 cm

1/2 Privatbesitz, 2/2 Privatbesitz, 02pa Privatbesitz
Roma

Lit.: Pomodoro 2007, S. 546 + Abb.

Archivnr.: 297 [467]

(Keine Abb. vorhanden)

68 PS 5

Rotante con sfera interna bozzetto, 1968

Silber, vergoldetes Messing; Ø 8 cm

1/2 Privatbesitz; 2/2 Nov. 2000: Galeriebesitz Milano,
aus Privatbesitz; 02pa div. Privatbesitz

Lit.: Pomodoro 2007, S. 548 + Abb.

Archivnr.: 297a [471]



68 PS 6

Forma X, 1968

Stahl, Ø 26 cm

1/2 Privatbesitz Roma; 2/2 Verbleib unbekannt; 02pa
Firmenbesitz, Chicago (IL) USA

Ausst.: 1969 Köln, 1977 Bari

Lit.: Libro 1974, Abb. S. 162, Tafel 144, 145, 146;
Pomodoro 2007, S. 550 + Abb.

Archivnr.: 292a [482]



68 PS 7

Rotante con sfera interna, 1968

Messing, vergoldetes Messing; ca. Ø 8 cm

Guss: Geccherle, Milano: 1/2 Privatbesitz; 2/2 Privatbesitz; 02pa Privatbesitz, Boston (MA) USA

Ausst.: 1968 Köln

Lit.: Pomodoro 2007, S. 548 + Abb.

Archivnr.: 298 [472]

(Keine Abb. vorhanden)

68 PS 8

Sfera con sfera interna, 1968

Silber, vergoldetes Messing; Ø 6 cm

Guss: 1/2, 2/2, 02pa diverser Privatbesitz (eines davon: Privatbesitz Milano, 2000 restauriert beweglich auf Bronzesockel montiert)

Lit.: Pomodoro 2007, S. 548 + Abb.

Archivnr.: 298a [473]

(Keine Abbildung vorhanden.)

68 PS 9

Rotante a fori e canali bozzetto, 1968

Vergoldetes Messing, Ø 9 cm

Guss: Geccherle Milano: 1/2 Privatbesitz Haifa; 2/2
Verbleib unbekannt; 02pa Privatbesitz; pa
Galeriebesitz Milano

Ausst.: 1969 Köln

Lit.: Pomodoro 2007, S. 550 + Abb.

Archivnr.: 298b [480]



68 PS 10

Rotante massima bozzetto, 1968

Vergoldetes Messing (auf Plexiglassockel), Ø 10 cm
1/2 Verbleib unbekannt; 2/2 Privatbesitz; 02pa Societé
des Beaux Artes, Bruxelles

Ausst.: 1969 Köln,

Lit.: Libro 1974, Abb. S. 162, Tafel 143; Pomodoro
2007, S. 548 + Abb.

Archivnr.: 298c [475]



68 PS 11

Rotante con disco interiore, 1968

Vergoldetes Messing (mit Plexiglassockel), Silber; Ø 5 cm

Guss: Geccherle Milano: 1/2 Privatbesitz Bruxelles,
2/2 Privatbesitz, 02pa Privatbesitz

Ausst.: 1969 Köln

Lit.: Pomodoro 2007, S. 548f, Abb. 548

Keine Abb. vorhanden, lediglich eine kaum lesbare
Zeichnung: Diese Rotante ist im Öffnungs-
winkel ähnlich der *Sfera con sfera interiore* (68
PS 12), nur dass statt der Kugel ein Kreisseg-
ment eingegeben ist. – Vgl. das übermalte Foto
im Archiv des Künstlers.

Archivnr.: 298d [476]

(Keine Abb. vorhanden)

68 PS 12

Rotante con sfera interiore, 1968

Silber, Ø 15 cm

Einzelstück

Privatbesitz New York

Ausst.: 1969 Köln

Lit.: Pomodoro 2007, S. 548 + Abb.

Archivnr.: 299 [474]



68 PS 13

Rotante a fori e canali, 1968

Vergoldetes Messing, Ø 9 cm
1/2, 2/2, 02pa Verbleib unbekannt

Archivnr.: 301b

(Keine Abb. vorhanden; sie weicht nur geringfügig von
Rotante a fori e canali bozzetto (68 PS 9) ab.)

69 PS 1

Rotante bozzetto, 1969

Silber und vergoldetes Messing, Ø 14 cm
1/6 Firmenbesitz Roma; 2/6 Privatbesitz Dallas (TX)
USA; 3/6 Firmenbesitz; 4/6 Privatbesitz Haifa,
Israel; 5/6 Privatbesitz; 6/6 Privatbesitz (sämtli-
che Nummerierungen sind nicht gesichert.)

Lit.: Pomodoro 2007, S. 557 + Abb.

Archivnr.: 317 [502]



69 PS 2

Rotante bozzetto, 1969

Silber, vergoldetes Messing, Ø 11 cm

6 Ex. und unbestimmte Zahl pa. je 1 Ex. a) Galerieverkauf Zürich, b) Privatbesitz, c) Privatbesitz, d) Privatbesitz Genova, November 1997 in Studio Pomodoro restauriert; e) Privatbesitz; f) Privatbesitz
(Nummerierungen nicht gesichert)

Lit.: Pomodoro 2007, S. 557 + Abb.

Dieses Modell ist eine Variante von *Rotante bozzetto* 69 PS 1, die nur in der Größe variiert.

Archivnr.: 317a [503]



69 PS 3

Rotante bozzetto, 1969

Bronze, Ø 20 cm

1/2 Galerieverkauf Zürich, 2/2 Privatbesitz Milano,
02pa Privatbesitz Milano

Ausst.: 1969 Zürich

Lit.: Pomodoro 2007, S. 557 + Abb.

Archivnr.: 318 [505]



69 PS 4

Piccola Scultura, 1969

Silber auf Halterung aus verchromten Messing, 10 x 8 cm

3 Ex.: Auftraggeber und ursprünglicher Besitzer: Erdölraffinerie Total, Milano. Diese kleine Skulptur sollte als Auszeichnung verwendet werden.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 556 + Abb.

Archivnr.: 322 [500]



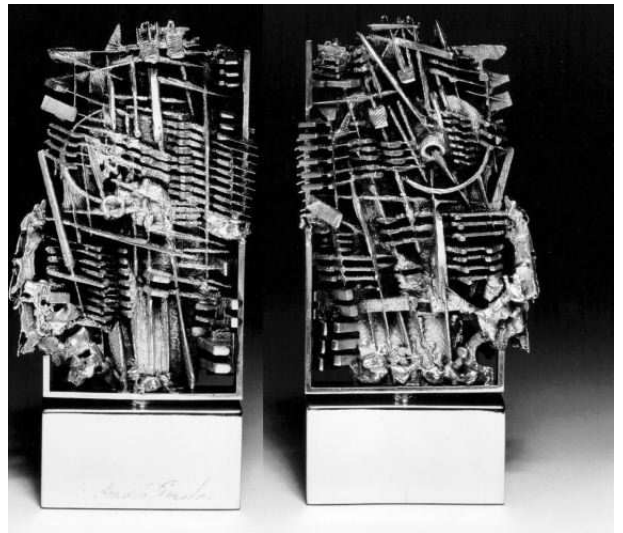
71 PS 1

Bozzetto 27, 1971

Silber, 11 x 6 cm
Einzelstück
Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 568 + Abb.

Archivnr.: 329 [522]



72 PS 1

Piramide, 1972

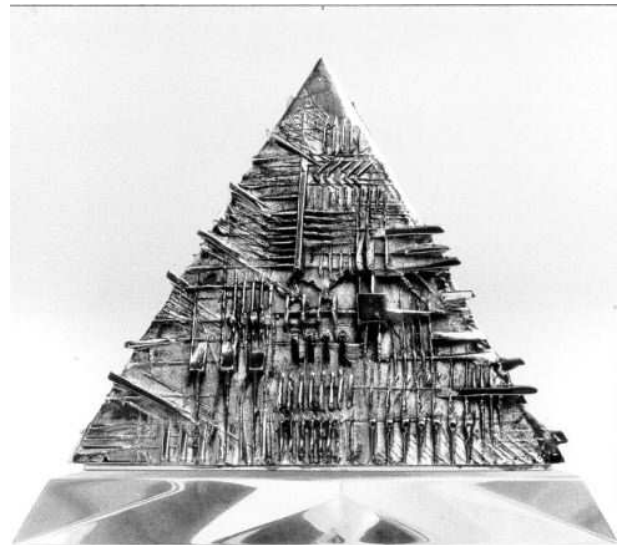
10,5 x 11,5 x 11,5 cm

1 Ex. Gold: Privatbesitz Milano

2 Ex. vergoldetes Silber: Privatbesitz Milano;
Privatbesitz New York (NY) USA

Lit.: Pomodoro 2007, S. 574 + Abb.

Archivnr.: 347 [537]



72 PS 2

Bozzetto frammento, 1972

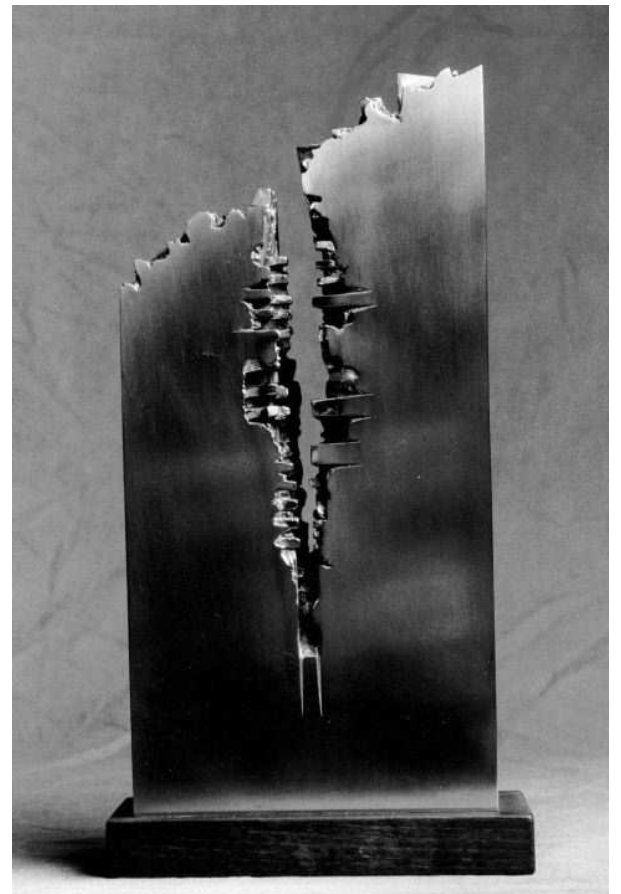
Bronze; 23 x 16 x 6,5 cm

1/2 Privatbesitz Malgrate (Como), 2/2 Verbleib
unbekannt; 02pa Privatbesitz Florida, sign.,
num. & dat; pa im Besitz des Künstlers

Lit.: Pomodoro 2007, S. 573 + Abb.

Dieser Bozzetto bereitet die Plastik *Frammento* (72 SC
3) vor.

Archivnr.: 349c [535]



74 PS 1

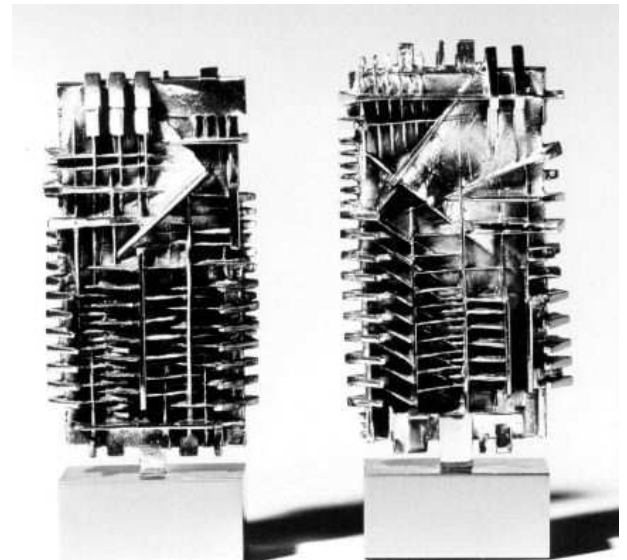
Scultura a stele I, 1974

Vergoldete Bronze; 14 x 7,5 cm (mit Sockel 17 x 7,5 cm)

1 Ex.: im Besitz des Künstlers
Auflage unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 584 + Abb.

Archivnr.: 351b [568]



74 PS 2

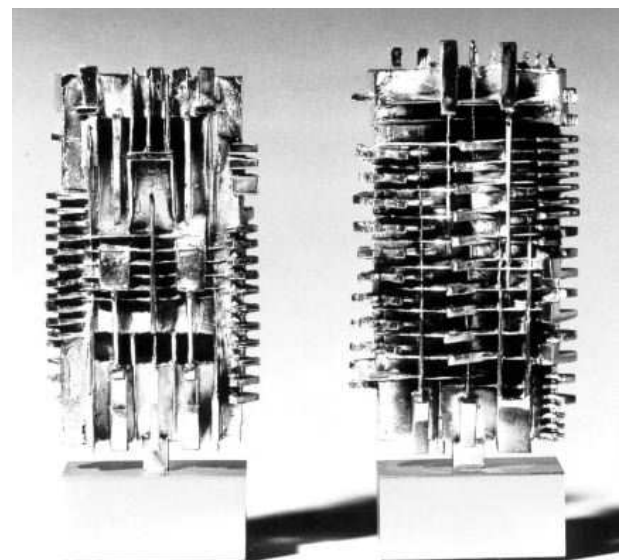
Scultura a stele II, 1974

Versilberte Bronze, 15 x 8 cm (mit Sockel 18 x 8 cm)

1 Ex.: im Besitz des Künstlers
Auflage unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 584 + Abb.
Entworfen für den GEI³⁴ Award, New York (NY) USA

Archivnr.: 351c [569]



³⁴ GEI = Gruppo Esponenti Italiani, 1971 in New York gegründete Vereinigung von Repräsentanten und Persönlichkeiten, die sich für die kulturelle und kommerzielle Beziehungen zwischen Italien und USA einsetzen

74 PS 3

Bozzetto Pietrarubbia I, 1974

Vergoldetes Messing, 24 x 14 x 2 cm

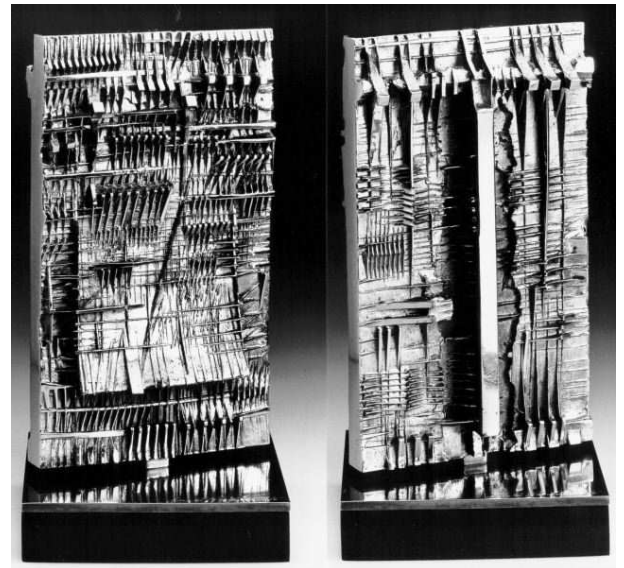
Guss: Geccherle, Milano: 1/6 - 6/6, 06pa Verbleib
unbekannt

Mind. 1 Exemplar auf dem Sockel sign. & num

Ausst.: 1988 Zürich

Lit.: Pomodoro 2007, S. 585 + Abb.

Neben 74 PS 4 ist dies der zweite Bozzetto für The
Pietrarubbia Group (vgl. 75-76 SC 1).



Archivnr.: 374 [571]

74 PS 4

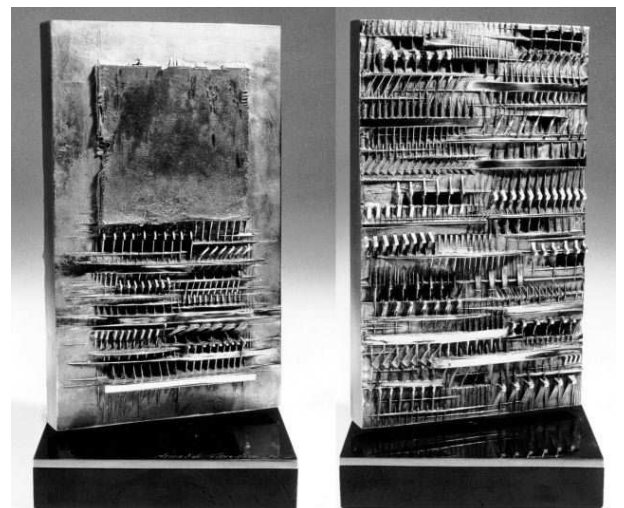
Bozzetto Pietrarubbia II, 1974

Vergoldetes Messing; 24 x 14 x 2 cm

Guss: Geccherle, Milano: 1/6 - 6/6, 06pa Verbleib
unbekannt

Lit.: Burnett 28.5.1978, S. 2-E, Abb.; Pomodoro 2007,
S. 585 + Abb.

Neben 74 PS 3 ist dies der zweite Bozzetto für The
Pietrarubbia Group (vgl. 75-76 SC 1).



Archivnr.: 374a [572]

74 PS 5

Uccello: a Brancusi - bozzetto I, 1974

Vergoldetes Messing, 12,5 x 19,5 x 15 cm

1/6, 3/6, 5/6, 6/6 Verbleib unbekannt, 2/6 Privatbesitz
Novara, sign., num. & dat., 4/6 Privatbesitz, pa
Privatbesitz Milano, sign. & dat., mit Widmung

Lit.: Pomodoro 2007, S. 584 + Abb.

Archivnr.: 366 [570]



74-75 PS 1

Bozzetto rotante, 1974-75

Vergoldetes Messing, Ø 12 cm

1/6, 4/6 Verbleib unbekannt, 2/6 Privatbesitz New
York (NY) USA, 3/6 Privatbesitz New York
(NY) USA; 5/6 Privatbesitz; 6/6 Privatbesitz
Venezia; pa Privatbesitz Milano (1997 ge-
reinigt)

Lit.: Pomodoro 2007, S. 586 + Abb.

Archivnr.: 364 [575]



74-75 PS 2

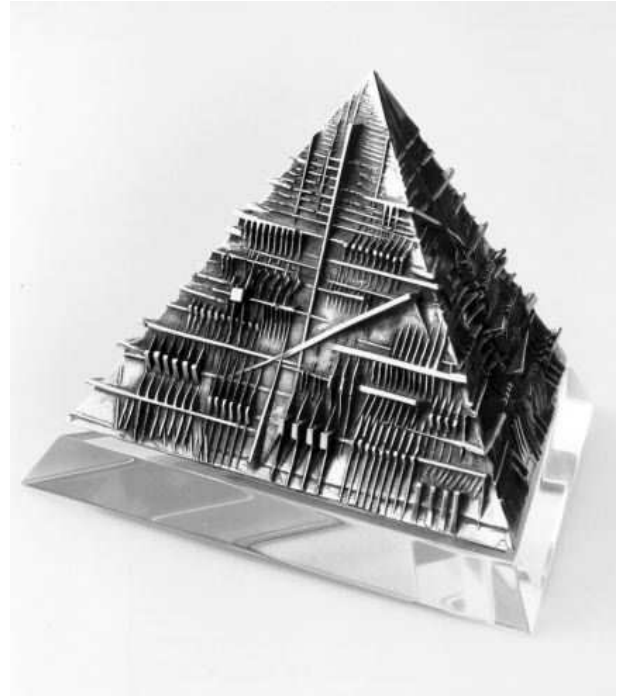
Bozzetto piramide, 1974-75

Bronze, 16 x 13 cm

1/6, 2/6, 3/6, 5/6 Verbleib unbekannt, 4/6 Privatbesitz,
6/6 Privatbesitz New York (NY) USA

Lit.: Pomodoro 2007, S. 587 + Abb.

Archivnr.: 365 [582]



76 PS 1

Sfera, 1976

Bronze, Ø 15 cm

1/9, 2/9, 5/9-9/9, 09pa Verbleib unbekannt; 3/9 Gale-
riebesitz Milano Juni 1999, sign., num. & betit.;
4/9 Privatbesitz Legnano

Ausst.: 1974/75 Livorno

Lit.: Pomodoro 2007, S. 591 + Abb.

Archivnr.: 380a [588]



76 PS 2

Sfera, 1976

Bronze, Ø 20 cm

1/9 Privatbesitz Milano, 2/9-4/9, 6/9-9/9, 09pa Verbleib unbekannt; 5/9 Privatbesitz Legnano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 591 + Abb.

Archivnr.: 380b [589]



76 PS 3

Untitled³⁵, 1976

Silber, 20 x 14 x 15 cm

Originalmodell Silber: im Besitz des Künstlers, 1998
Rückwerbung aus Privatbesitz, ursprünglich
Firmenbesitz Milano

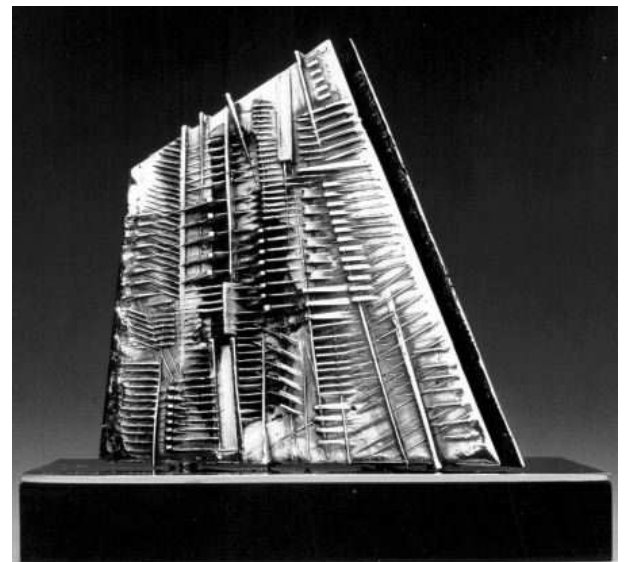
Bronze (Guss: Geccherle, Milano): 1/6, 2/6, 3/6, pa
Galerieverkauf Milano, 4/6, 5/6 im Besitz des
Künstlers, 6/6, 6pa noch herzustellen,

Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst.: 2000 New York

Lit.: Pomodoro 2007, S. 594 + Abb.

Archivnr.: 375 [600]



³⁵ Titel laut Archiv des Künstlers. Denkbar wäre eine Bezeichnung wie „Bozzetto“ bzw. „Studio“.

76 PS 4

Stele per Selenia³⁶, 1976

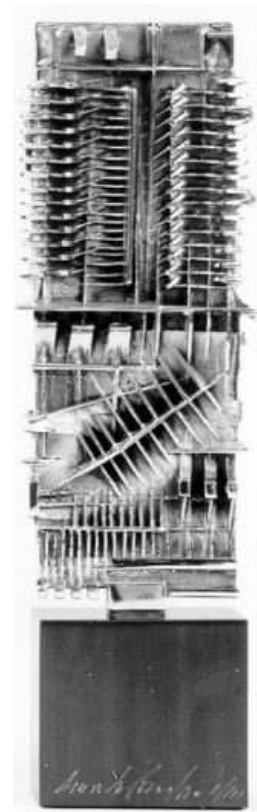
Silber, 14 x 5 cm

9 Ex. in arabischen Nummern, 3 mit römischen Nummern

Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 594 + Abb.

Archivnr.: 389a [599]



³⁶ Multinationale Firma für Präzisionsmechanik, heute: Alenia, Roma

77 PS 1

Romboide, 1977

Bronze, 20 x 20 cm

Auflage & Verbleib unbekannt

1 Ex. sign.

Ausst.: 1978/79 Bruxelles

Archivnr.: 385



77 PS 2

Bozzetto per scultura, 1977

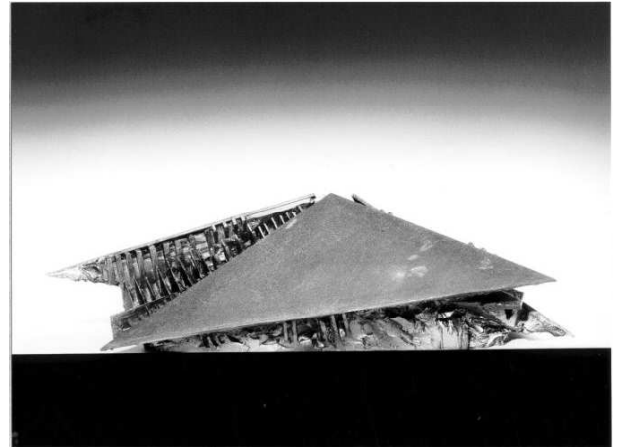
Patinierter Gips, Eisen; h: 12, Grundriß: 43 x 43 x 43
cm

Einzelstück

Verbleib unbekannt

Dieser Bozzetto sollte ein von einer Römischen Firma
in Auftrag gegebenes Skulpturenprojekt vorbe-
reiten, das jedoch nicht verwirklicht wurde.

Archivnr.: 386



77 PS 3

Bozzetto, 1977

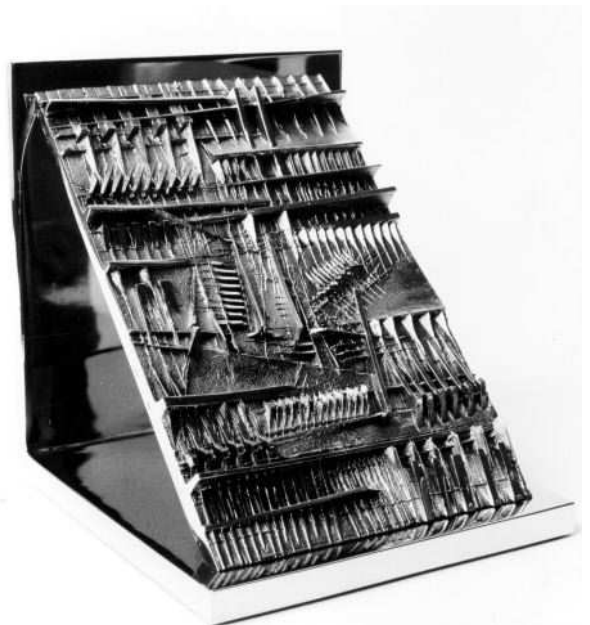
Silber auf verchromten Blech

Maße, Auflage & Verbleib unbekannt

Lit.: Pomodoro 2007, S. 594 + Abb.

Dieser Prototyp einer Kleinplastik entstand im Auftrag
einer italienischen Firma. Er sollte möglicher-
weise für einen Preis verwenden werden.

Archivnr.: 394 [601]



78 PS 1

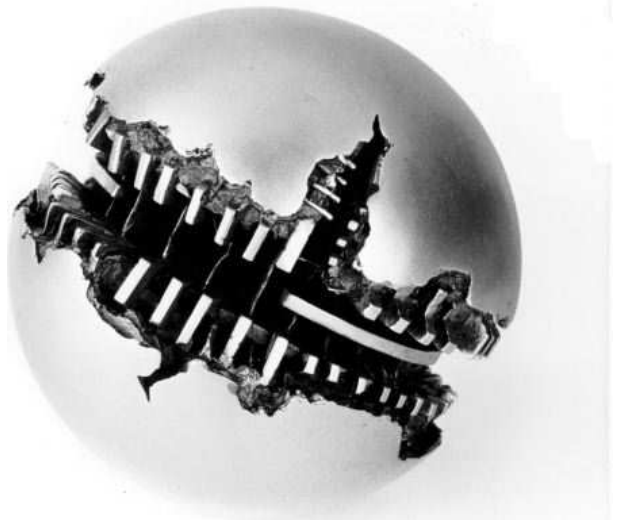
Sfera, 1978

Bronze, Ø 15 cm

1/9 Privatbesitz USA, Jan. 1979; 2/9, 3/9 Privatbesitz Montreal seit Okt. 1979; 4/9 Privatbesitz Paris Nov. 1979; 5/9 Privatbesitz Bagnasco Sept. 1979; 6/9 Privatbesitz Berkeley (CA) USA; 7/9 Privatbesitz New York; 8/9 Privatbesitz San Francisco (CA) USA, März 1980; 9/9, 09pa Galerieverkauf Milano Aug. 1979; pa Privatbesitz Mexico; Iipa Privatbesitz Milano März 1982

Pomodoro 2007, S. 598f, Abb. S. 599

Archivnr.: 407 [619]



79 PS 1

Disco, 1979

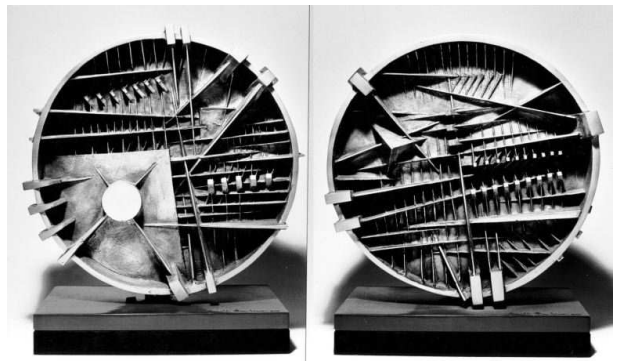
Bronze, Ø 34 cm

Guss: Battaglia, Milano: 1/4 - 4/4, 04pa Galerieverkauf New York; pa Privatbesitz USA; pa Galerieverkauf Milano, sign., num. & dat. ; pa Privatbesitz Milano

Ausst.: 1984 Ancona, 1985 Tokyo

Lit.: Pomodoro 2007, S. 608 + Abb.; Tokyo 1985, Abb. S. 2 x 16

Archivnr.: 413 [648]



80 PS 1

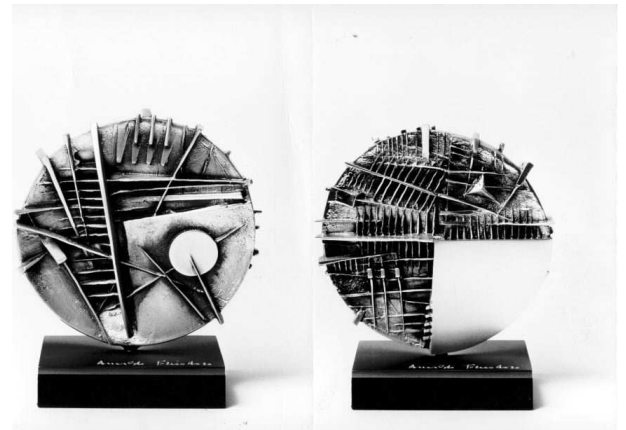
Dischetto, 1980

Bronze, Ø 12 cm

12 Ex. mit ungesicherter Nummerierung: 1) Rita Levi Montalcini, Roma (1983 überreicht; Schriftstellerin); 2) Luciano Pavarotti (1983 überreicht; Sänger); 3) Claudio Abbado, Milano (1984 überreicht, Musiker); 4) Umberto Eco, Milano (1984 überreicht; Schriftsteller, Philosoph); 5) Silvio Garattini, (1984 überreicht); 6) Rina Brion (1985 überreicht, Managerin); 7) Cecilia Gasdia (1985 übergeben; Sängerin); 8) pa Etторе Sottsass, Milano (1985 überreicht; Architekt); 9) Giorgio Strehler, Milano (1985 überreicht, Theaterregisseur); 10) Privatbesitz Milano, (falsch nummeriert!); 11) pa Privatbesitz, 12) Privatbesitz USA

Lit.: Pomodoro 2007, S. 613 + Abb.

Diese Plastik wurde vom Modeschöpfer Nicola Trus-



sardi als Preis „Premio Immagine Italia“ gestiftet und an Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens überreicht.

Archivnr.: 408 [660]

80 PS 2

Disco, 1980

Vergoldete Bronze, Ø 15 cm

1/9, 2/9, 3/9, 5/9, 6/9, 7/9, 8/9, 9/9 Verbleib unbekannt; 4/9 Privatbesitz, 1995 in der Werkstatt des Künstlers gereinigt und neu vergoldet. sign., num. & dat.; 09pa Galerieverkauf Caracas

Lit.: Pomodoro 2007, S. 613 + Abb.

Archivnr.: 433 [661]



80 PS 3

Bassorilievo rettangolare, 1980

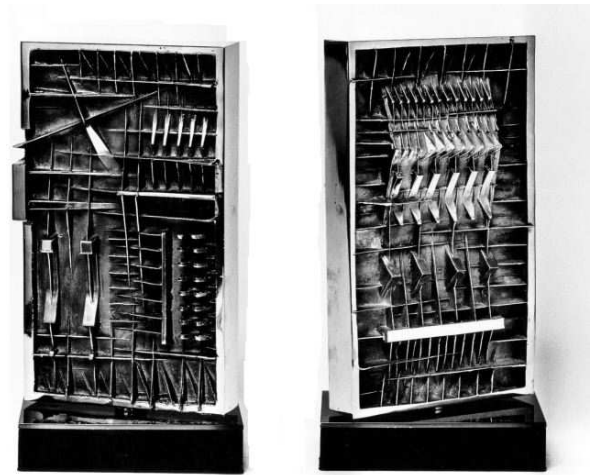
Vergoldete Bronze; 22 x 12 x 4 cm, Sockel: 2 x 12 x 8 cm

1/9 Privatbesitz Milano, durch Galerieverkauf Milano, 1992 gereinigt; 2/9 Privatbesitz Milano seit 1991; 3/9, 4/9, 5/9, 6/9 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; 7/9, 8/9 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; 9/9 Privatbesitz Italien, 1992 neu vergoldet; 09pa Galerieverkauf Milano

Auf Sockel sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 614 + Abb.

Archivnr.: 434 [665]

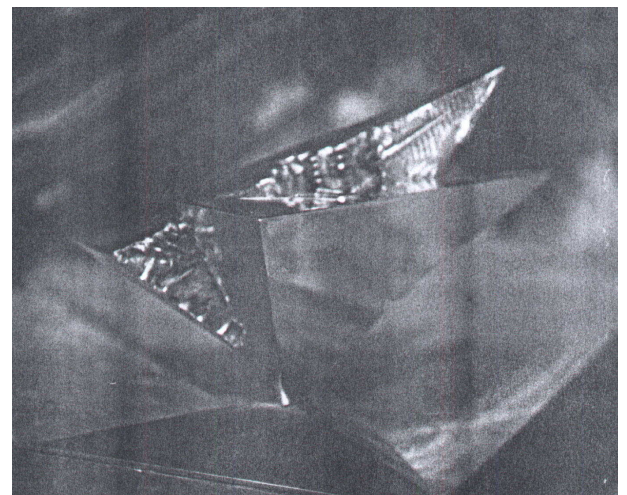


80 PS 4

Colpo d'ala maquette, 1980

Vergoldete Bronze; 24 x 19 x 20 cm

Guss: Geccherle, Milano: 1/9 Privatbesitz Milano sign. & num., mit Widm.; 2/9 Privatbesitz Phoenix (AZ) USA, seit 1993; 3/9 Galerieverkauf Boston (MA) USA; 4/9 Privatbesitz Texas, seit 1983 durch Galeriebesitz San Francisco (CA) USA; 5/9, 7/9 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; 6/9 Privatbesitz Milano seit Herst 1989; 8/9 Privatbesitz seit 1984; 9/9 Privatbesitz Milano, seit 1983; 09pa Privatbesitz seit 1983; pa Galerieverkauf Roma; pa Privatbesitz Milano. falsch nummeriert, 1989 restauriert, da zwischenzeitlich wie „Uccello“ montiert (vgl. 80-81 PS 2). pa Privatbesitz Roma, falsch nummeriert; pa Privatbesitz Roma sign. & dat. mit Widmung; pa Privatbesitz Milano, falsch nummeriert, als „Uccello“ montiert; pa im Besitz des Künstlers



Ausst.: 1984 Boston

Lit.: Pomodoro 2007, S. 613 + Abb.

Dies ist eine der ersten Maquetten zu *Colpo d'ala* (81-84 SC 1).

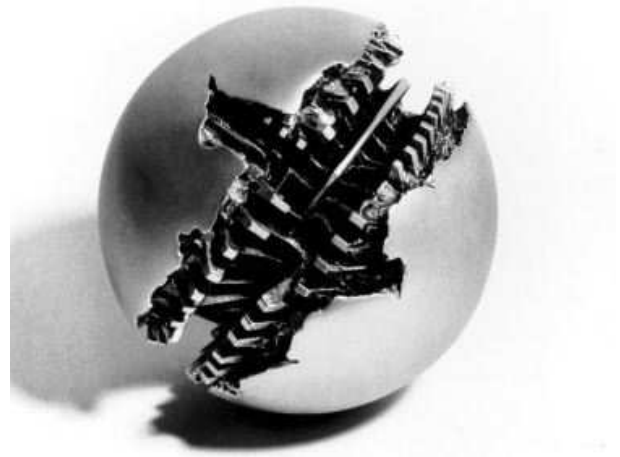
Archivnr.: 470 [662]

80-81 PS 1

Sferetta, 1980-81

Bronze, Ø 9 cm

1/9 Privatbesitz Milano; 2/9 Privatbesitz Milano seit Dez. 1981; 3/9 Privatbesitz Milano seit Dez. 1981; 4/9 Privatbesitz Milano seit Dez. 82; 5/9, 6/9 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; 7/9, 8/9 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; 9/9 Privatbesitz USA; 09pa Privatbesitz Milano, 1995 auf Bronzesockel montiert, auf Sockel sign., num. & dat.; pa Privatbesitz seit Dez. 1982; pa Privatbesitz USA



Lit.: Pomodoro 2007, S. 612 + Abb.

Archivnr.: 459 [659]

80-81 PS 2

Uccello: a Brancusi; 1980-81

Bronze, 36 x 41 x 59 cm

8 Ex. (Guss: Geccherle, Milano): I/X, II/X Privatbesitz St. Louis; III/X Privatbesitz, pa Privatbesitz Milano; pa Privatbesitz; pa Privatbesitz Pesaro; pa Privatbesitz Los Angeles (CA) USA; pa Privatbesitz Milano

Ausst.: 1984 Boston

Dieser Bozzetto ist bis auf die Neigung der „Flügel“ identisch mit *Colpo d'ala* (80 PS 4): Hier klaffen die Spitzen nicht auseinander.

Archivnr.: 470b

(Keine Abb. vorhanden)

81 PS 1

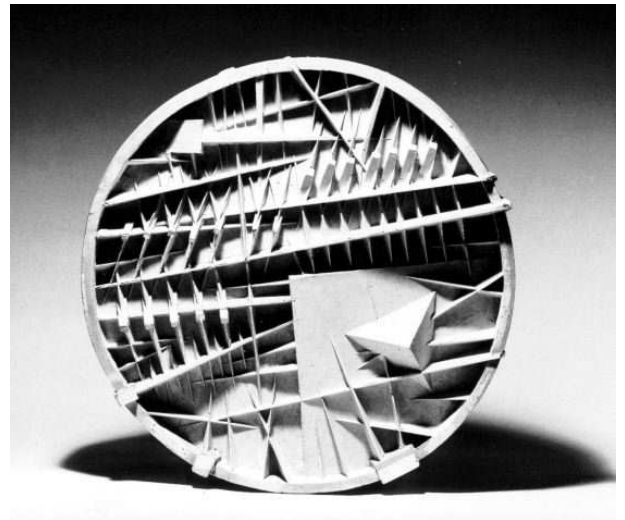
Disco, 1981

Bronze, Ø 30 cm

1/3 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA, seit
1981; 2/3 Privatbesitz; 3/3 Privatbesitz New
York (NY) USA, seit 1984; 03pa
Galerieverkauf Milano

Lit.: Numana 1987, Abb. S. 8; Pomodoro 2007, S. 618
+ Abb.; Umbertide 1986, S. 17-48, Abb. S. 24

Archivnr.: 431 [677]



81 PS 2

Bassorilievo quadrato, 1981

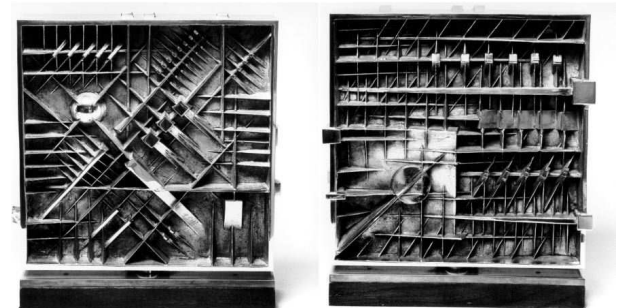
Bronze, 22 x 22 cm

3 Ex.: 1. Galerieverkauf San Francisco (CA) USA,
Juni 1981; 2. Galerieverkauf San Francisco
(CA) USA, Sept. 1981; 3. Privatbesitz Milano
Nov. 1981

Ausst.: 1982-83 Honolulu

Lit.: Honolulu 1982, S. 24 + Abb. ; Pomodoro 2007, S.
619 + Abb.

Archivnr.: 440 [678]



81 PS 3

Bassorilievo quadrato II°, 1981

Bronze, 24 x 24 cm

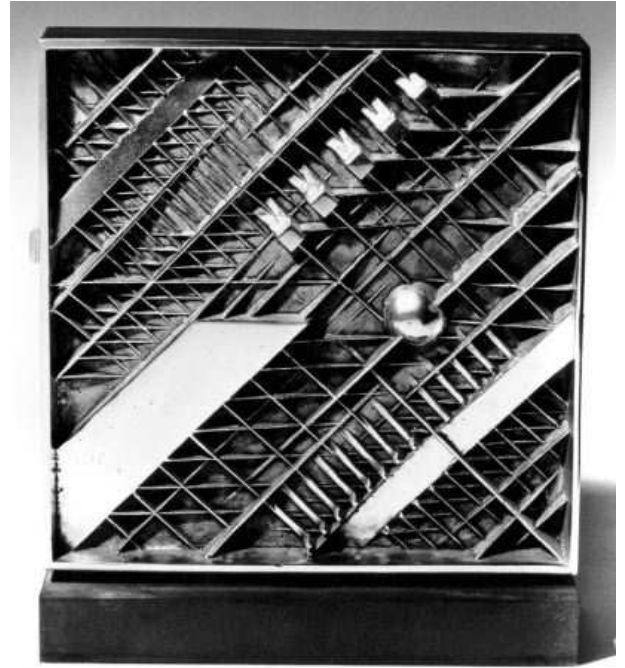
Guss: Geccherle Milano: 1/3 Galerieverkauf Caracas, Venezuela, Mai 1982; 2/3 Galerieverkauf Milano, Jan. 1981, 3/3 Privatbesitz Milano Nov. 1982; 03pa Galerieverkauf Paris 1982

Dieses Werk hat eine Vorder- und Rückseite.

Ausst.: 1982 Paris

Lit.: Pomodoro 2007, S. 619 + Abb.

Archivnr.: 457 [679]



82 PS 1

Scultura piramidale triangolo, 1982

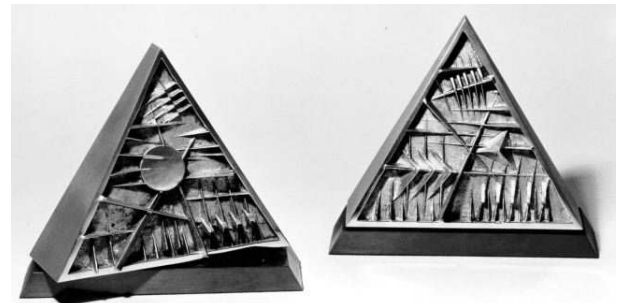
Bronze; 17 x 9 x 7 cm (Maße mit Sockel)

1/9, 5/9 Galerieverkauf Boston (MA) USA; 2/9 Privatbesitz USA, durch Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; 3/9, 6/9, 09pa Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; 4/9 Privatbesitz USA durch Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; 7/9 Privatbesitz Roma; 8/9 Privatbesitz Milano, seit 1993; 9/9 Privatbesitz Bruxelles

Ausst.: 1984 Boston

Lit.: Pomodoro 2007, S. 625 + Abb.

Archivnr.: 464 [701]

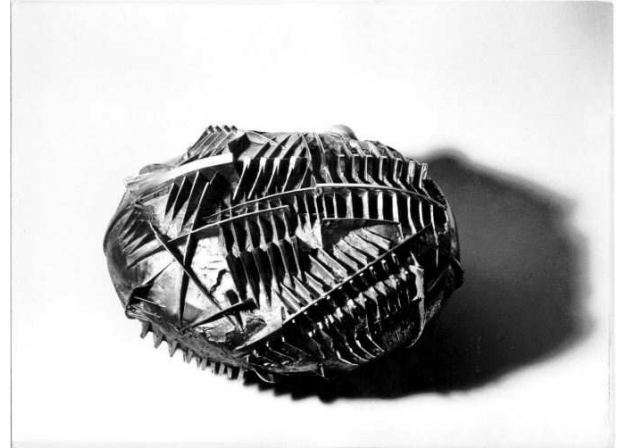


82 PS 2

Sasso, 1982

Bronze, 35 x 20 x 20 cm

1/6 Galerieverkauf Milano; 2/6 Privatbesitz Brescia;
3/6 Galerieverkauf Venezia 1988; 4/6 Galerie-
verkauf Roma; 5/6 Galerieverkauf Milano
1983; 6/6 seit 1988 Privatbesitz Italien; 06pa
Schenkung an Croce Rossa Italiana (Rotes
Kreuz, Italien) für Wohltätigkeitsauktion; pa
Privatbesitz seit 1985



Ausst.: 1983 Bruxelles, 1984 Boston, 1985 Milano,
1985 Tokyo, 1988 Venezia II

Lit.: Bruxelles 1983, Abb. S. 119, Tafel 115; Firenze
1984, Abb. S. 90; Pomodoro 2007; S. 625,
Abb. S. 624; Tokyo 1985, Abb. S. 21

Archivnr.: 467 [699]

82-83 PS 1

Bozzetto, 1982-83

Bronze, 24 x 19 x 20³⁷ cm

Einzelstück

Wahrscheinlich Privatbesitz Bloomfield Hills (MI),
USA

Lit.: Pomodoro 2007, S. 628 + Abb.

Die Flügelposition dieses Bozzetto für *Colpo d'ala*
(81-84 SC 1) weicht von der ausgeführten
Version ab.

Archivnr.: 470c [712]

(Keine Abb. vorhanden)

³⁷ Im Archiv sind keine gesicherten Daten vorhanden, auch ist der heutige Besitzer nicht zu vermitteln. Deshalb wurden die Maße von Künstler geschätzt. Als Vergleich galt *Colpo d'ala maquette* (80 PS 4), der zeitgleich entstanden ist.

83-84 PS 2

Dischetto, 1983/84

Bronze, Ø 8 cm

1/9, 3/9, 4/9, 5/9, 6/9 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; 2/9 Privatbesitz Roma; 7/9 Privatbesitz Milano Mai 1988; 8/9 Privatbesitz USA; 9/9 Privatbesitz Milano; pa Privatbesitz Milano; pa Privatbesitz USA, pa Galerieverkauf Milano; pa Verbleib unbekannt

Aus diesem Entwurf ging eine Prägung für die Mailänder Firma Techno (Möbel-design) hervor (Auflage 500, durch Prägerei Stefano Johnston, Mailand).

Archivnr.: 482



84 PS 1

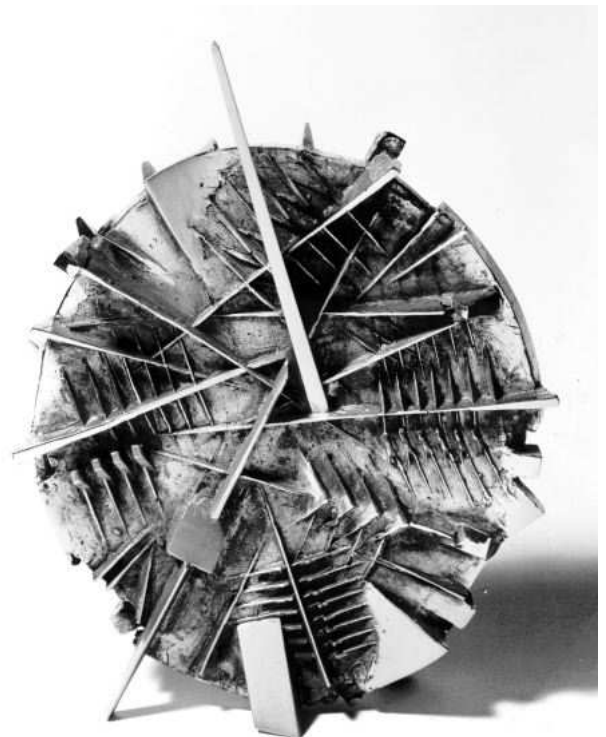
Disco pulsante, 1984

Bronze, Ø 20 cm

1/9 Privatbesitz Milano seit 1984, 2/9 Privatbesitz Milano seit Dez. 1984, 3/9, 4/9 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; 5/9 Galerieverkauf Boston (MA) USA; 6/9 Privatbesitz USA seit 1985; 7/9 Privatbesitz Milano seit 1985; 8/9 Galerieverkauf Paris 1986; 9/9 Firmenbesitz Milano 1987; pa Privatbesitz; pa Privatbesitz

Lit.: Pomodoro 2007, S. 644, Abb. S. 645

Archivnr.: 501 [744]



85 PS 1

Sfera, 1985

Vergoldete Bronze, Ø 15 cm

1/9 – 9/9 Galerieverkauf Milano, 09pa Privatbesitz bis 1986, seitdem Verbleib unbekannt; pa Privatbesitz Milano Okt. 86, pa Privatbesitz Italien Dez. 1986, pa Privatbesitz Milano Mai 1988

Lit.: Pomodoro 2007, S. 654, Abb. 655; Sphere 1997, Abb. S. 97

Archivnr.: 525 [771]



85 PS 2

Sasso I, 1985

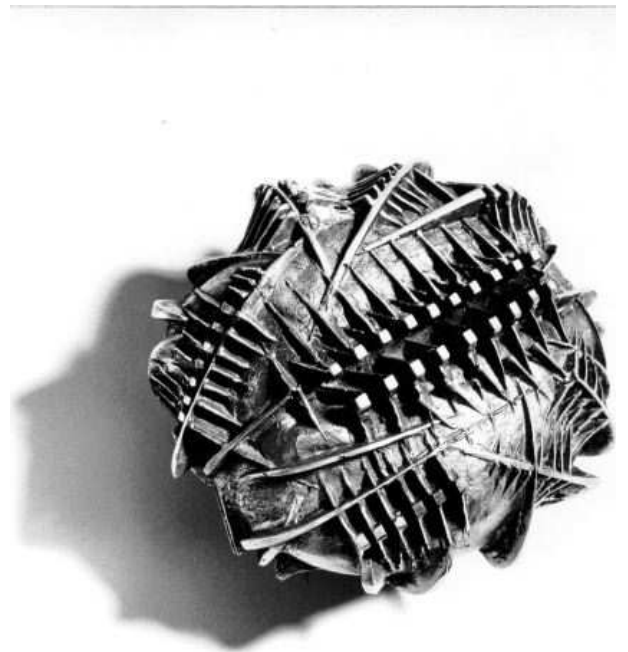
Vergoldete Bronze, 15 x 12 cm

1/9 Galerieverkauf Venezia 1988; 2/9, 3/9, 6/9 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; 4/9 Privatbesitz Roma, Ende 1985; 5/9 Privatbesitz Milano 1986; 7/9 Privatbesitz Milano; 8/9 Privatbesitz Milano; 9/9 Galerieverkauf Venezia Juni 1988; pa Privatbesitz; pa Privatbesitz Roma 1986; pa Privatbesitz; pa Privatbesitz; pa Privatbesitz Bergamo; pa Privatbesitz Milano (Prototyp in Bronze: im Besitz des Künstlers)

Ausst.: 1988 Venezia

Lit.: Pomodoro 2007, S. 654, Abb. 655

Archivnr.: 526 [772]



85 PS 3

Sasso II, 1985

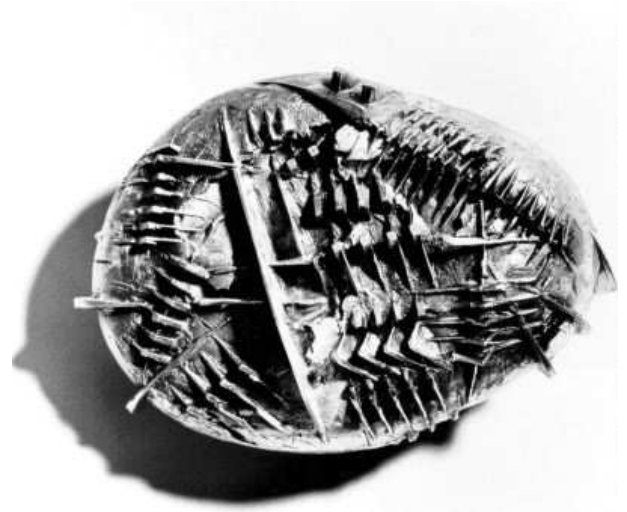
Vergoldete Bronze, 12 x 9 cm

1/9 Privatbesitz, 2/9, 6/9 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; 3/9 Galerieverkauf Venezia; 4/9 Verbleib unbekannt; 5/9 Privatbesitz Milano; 7/9 Privatbesitz Milano 1986; 8/9 Privatbesitz Milano; 9/9 Privatbesitz 1989; pa Privatbesitz Milano 1985; pa Privatbesitz Parma 1985; pa Privatbesitz Milano 1991; (Prototyp in Silber: im Besitz des Künstlers)

Ausst.: 1988 Venezia, 1989 Novara

Lit.: Pomodoro 2007, S. 654, Abb. 655

Archivnr.: 527 [773]



85 PS 4

Sasso IV, 1985

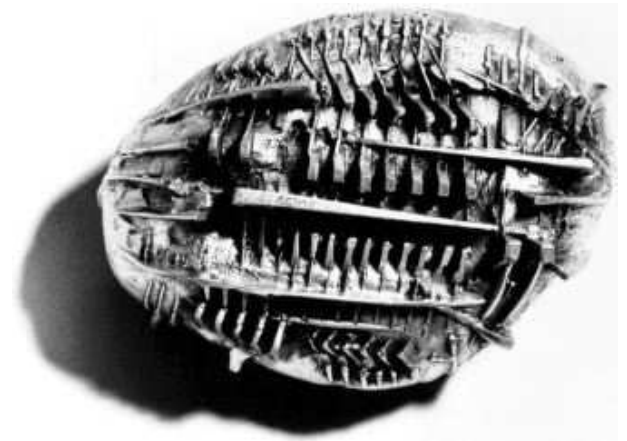
Vergoldete Bronze, 8 x 6 cm

1/9 Privatbesitz, Australien; 2/9 Privatbesitz; 3/9, 5/9 Galerieverkauf Venezia; 4/9 Privatbesitz USA, (sign. & falsch num.); 6/9 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA 1986; 7/9 Privatbesitz; 8/9 Privatbesitz Milano 1987; 9/9 Privatbesitz Milano 1988; pa Privatbesitz Milano 1985; pa Privatbesitz USA; pa Privatbesitz 1986; pa Privatbesitz USA; pa Privatbesitz Milano 1991; (Prototyp in Silber: im Besitz des Künstlers)

Ausst.: 1988 Venezia, 1989 Novara (?)

Lit.: Pomodoro 2007, S. 655 + Abb.

Archivnr.: 529 [775]



85 PS 5

Piramide, 1985

Vergoldete Bronze, 28 x 20 x 9 cm

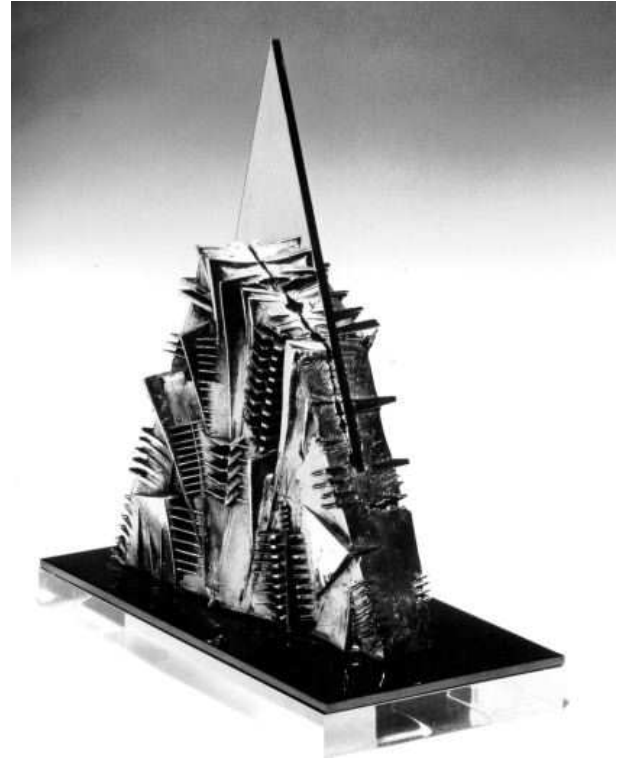
1/9 Privatbesitz USA; 2/9 Privatbesitz USA; 3/9 Privatbesitz USA; 4/9 Galerieverkauf Venezia; 5/9 Privatbesitz Pesaro 1988; 6/9, 7/9 Galerieverkauf Florida; 8/9 Privatbesitz USA durch Galeriebesitz Florida; 9/9 Galerieverkauf Zürich 1990; 09pa Privatbesitz Milano 1989

Ausst.: 1988 Venezia, 1989 Novara

Lit.: Pomodoro 2007, S. 653 + Abb.

Diese *Piramide* wurde für den Preis „Titano d'oro“ der Republik San Marino verwendet.

Archivnr.: 532 [766]



85 PS 6

Foglio I, 1985

Vergoldete Bronze, 23 x 11 cm

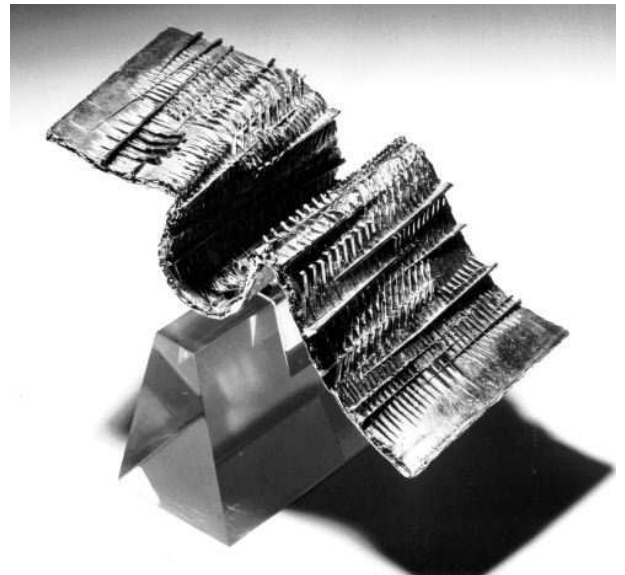
Guss: Geccherle, Milano

1/9, 2/9, 6/9, 9/9, 09pa Galerieverkauf Venezia; 3/9 Privatbesitz Roma, seit Ende 1985; 4/9 Privatbesitz Milano seit 1986; 5/9 Privatbesitz Roma; 7/9 Galerieverkauf Florida 1986; 8/9 Privatbesitz USA durch div. Galerieverkauf USA; pa Privatbesitz Milano 1988; pa Verbleib unbekannt; pa im Besitz des Künstlers, Teil des Modells für eine Brunnenanlage, vom Juli 1985 (vgl. 85 PR 1)

Ausst.: 1988 Venezia II

Lit.: Pomodoro 2007, S. 657 + Abb.

Archivnr.: 533 [779]



85 PS 7

Foglio II, 1985

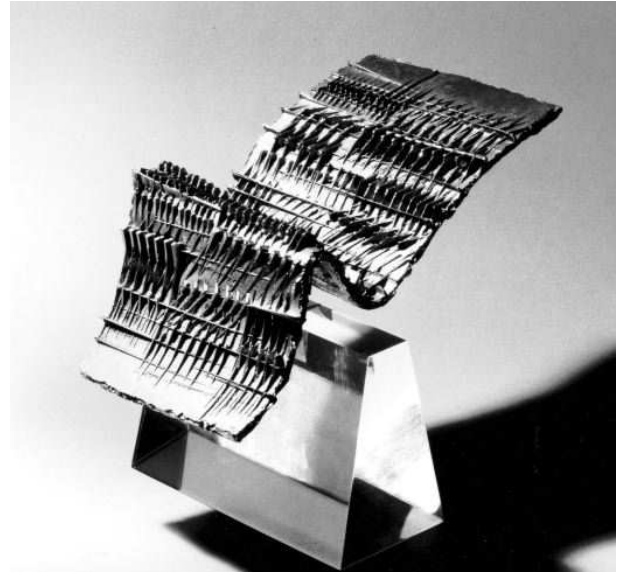
Vergoldete Bronze, 23 x 11 cm

Guss: Geccherle, Milano: 1/9, 9/9, 09pa Galerieverkauf Venezia; 2/9 Privatbesitz USA aus Galerieverkauf Florida; 3/9 Privatbesitz Milano seit Ende 1985; 4/9 Privatbesitz Roma; 5/9 Privatbesitz Milano seit 1987; 6/9 Privatbesitz Milano seit 1986; 7/9 Galerieverkauf Florida 1986; 8/9 Galerieverkauf San Francisco 1986; pa Privatbesitz Milano; pa im Besitz des Künstlers, Teil des Modells für eine Brunnenanlage, vom Juli 1985 (vgl. 85 PR 1)

Ausst.: 1988 Venezia II

Lit.: Pomodoro 2007, S. 657 + Abb.

Archivnr.: 534 [780]



85 PS 8

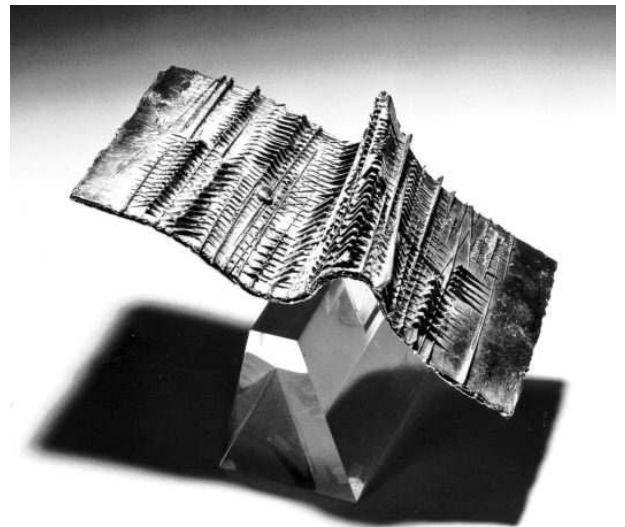
Foglio III, 1985

Vergoldete Bronze, 23 x 11 cm

Guss: Geccherle, Milano: 1/9 Privatbesitz USA; 2/9 Privatbesitz; zuerst Galeriebesitz San Francisco (CA) USA, dann Galeriebesitz Florida; 3/9 Privatbesitz Milano seit 1986; 4/9 Privatbesitz Milano; 5/9 Privatbesitz Milano; 6/9 Privatbesitz Milano seit 1986; 7/9 Privatbesitz; 8/9 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA 1986; 9/9 Privatbesitz, durch Galerieverkauf Florida; 09pa Privatbesitz Milano seit 1988; pa Stadt Salò als Preis „Pentagramma d'oro“, 18.7.85; pa im Besitz des Künstlers, Teil des Modells für eine Brunnenanlage, vom Juli 1985 (vgl. 85 PR 1)

Lit.: Pomodoro 2007, S. 657 + Abb.

Archivnr.: 535 [781]



86 PS 1

Disco, 1986

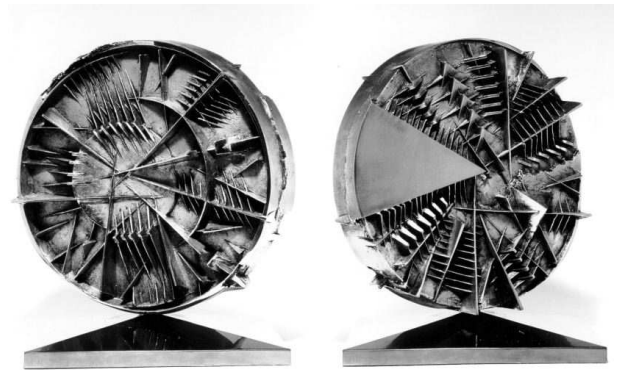
Bronze, Ø 22 cm

1/9 – 8/9 Galerieverkauf Florida, 9/9 Privatbesitz USA, falsch num., direkt vom Künstler; pa, 09pa Galeriebesitz Tokyo; pa, pa Firmenbesitz Paris; pa Privatbesitz Italien; pa Privatbesitz Trento

Lit.: Pomodoro 2007, S. 662, Abb. 663

Diese Arbeit entstand nach dem *Disco Sudameris* (85 PR 1).

Archivnr.: 555 [791]



86 PS 2

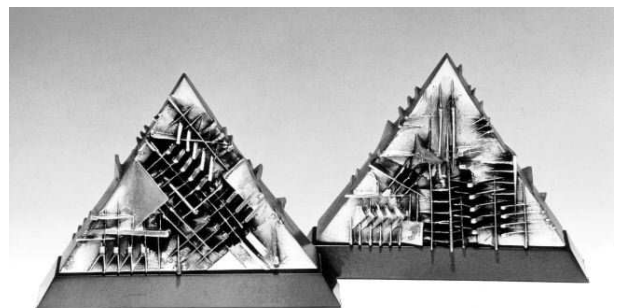
Piramide, 1986

Versilberte Bronze, 16 x 12 x 5 cm

1/9 – 3/9, 5/9 – 8/9 Firmenbesitz, 4/9 Febr. 2000 Galeriebesitz Milano, sign. & num.; 9/9 Privatbesitz Milano, 09pa Privatbesitz Dez. 1986; silberner Prototyp: im Besitz des Künstlers (ohne Werkstatus ?)

Lit.: Pomodoro 2007, S. 660, Abb. S. 661

Archivnr.: 556 [788]



86 PS 3

Foglio IV, 1986

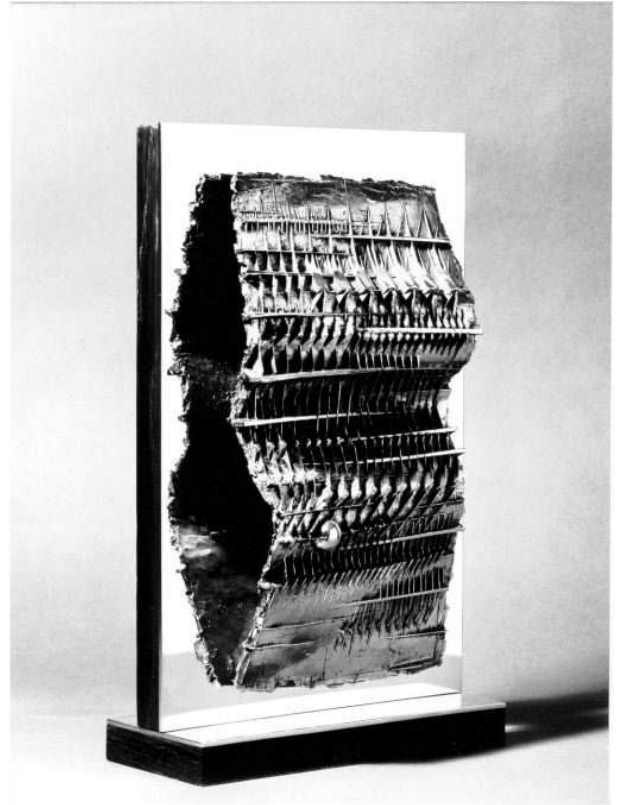
Vergoldete Bronze; 29 x 14,5 cm

1/9 Privatbesitz seit 1987 durch Galerieverkauf;
Florida; 2/9 Galerieverkauf Florida, 3/9 – 9/9
Div. Privatbesitz jeweils durch Galerieverkauf
Florida, 09pa Galerieverkauf Montecarlo, pa
Privatbesitz Milano (?)

Ausst.: 1987 Montecarlo

Lit.: Pomodoro 2007, S. 664 + Abb.

Archivnr.: 559 [798]



86 PS 4

Foglio V, 1986

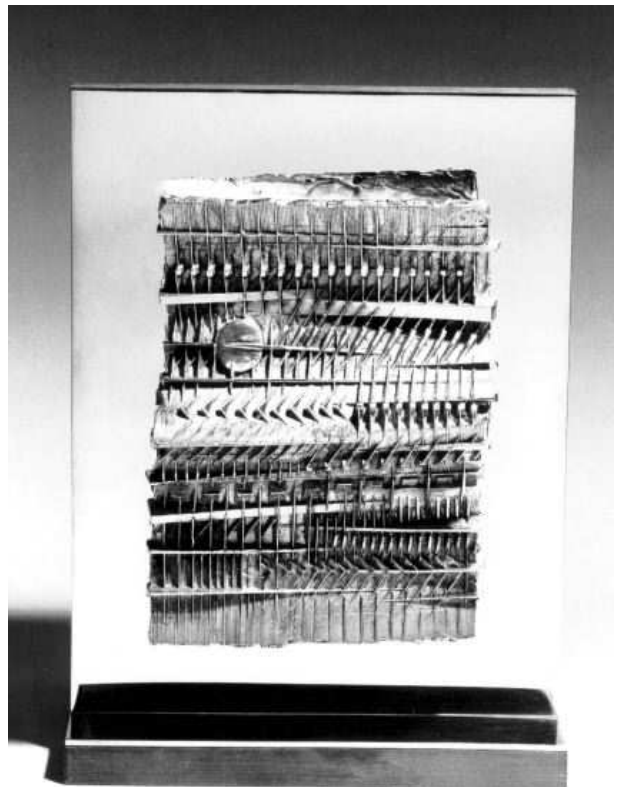
Vergoldete Bronze, 29 x 14,5 cm

Guss: Geccherle, Milano: 1/9 Privatbesitz; 2/9 Galerie-
besitz Bruxelles; 3/9 - 5/9 Galerieverkauf New
York (NY) USA; 6/9 Privatbesitz Milano; 7/9
Privatbesitz Portofino; 8/9 Verbleib unbekannt;
9/9 wurde nicht ausgeführt; pa Galerieverkauf
Zürich

Ausst.: 1988 Zürich

Lit.: Pomodoro 2007, S. 664 + Abb.

Archivnr.: 570 [799]



86 PS 5

Giroscopio, 1986

Bronze, Ø 16 cm

1/9 - 9/9 Galerieverkauf Florida, 09pa Privatbesitz
Tokyo Jan. 1988, pa Privatbesitz Torino seit
1988, sign. & num.; pa Privatbesitz Milano
Winter 1988, pa Privatbesitz Milano; Prototyp
Privatbesitz Parma (ohne Werkstatus ?)

Lit.: Pomodoro 2007, S. 662, Abb. 663

Archivnr.: 571 [793]



86-87 PS 1

Guscio I, 1986-87

Braun patinierte Bronze, 32 x 20 x 14,5 cm

Guss: Geccherle, Milano: 1/9 Privatbesitz San Francisco (CA) USA; 2/9, 3/9 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; 4/9 Galerieverkauf Zürich Jan. 1989; 5/9 Privatbesitz Italien (Provinz Cuneo); 6/9 Galeriebesitz Milano; 7/9 Galerieverkauf Venezia; 8/9 Privatbesitz Roma 1995; 9/9 im Besitz des Künstlers; 09pa noch herzustellen

Alle Ex.: sign., num. & dat.

Zusatzbezeichnung: *Bozzetto A*

Ausst.: 1988 Zürich, 1989 Novara, 1991 Venezia, 1994
Sartirana, 1994-95 Roma II

Lit.: Pomodoro 2007, S. 667 + Abb.

Die Zeichnung fand in zwei Prägegraphiken Verwendung (vgl. *Sogno V*, GR 79/3 und *Sogno IV*, GR 79/1).

Archivnr.: 566 [804]



86-87 PS 2

Guscio I, 1986-87

Bronze (vgl. Abgüsse); 30 x 20 x 14,5 cm

Guss: Geccherle, Milano: 1/9 Privatbesitz Milano (grün patiniert); 2/9 Galerieverkauf Venezia (grün patiniert); 3/9 Galerieverkauf Tokyo (vergoldet); 4/9 im Besitz des Künstlers; 5/9 - 9/9, 09 pa noch herzustellen, pa Region Val' Aosta (Inox-Stahl)

Zusatzbezeichnung: *Bozzetto B*

Ausst.: 1988 Venezia, 1990 Aosta

Lit.: Aosta 1990, Abb. S. 59; Pomodoro 2007, S. 667 + Abb.

Die Zeichnung fand in zwei Prägegraphiken Verwendung (vgl. *Sogno VIII*, GR 79/2 und *Sogno IX*, GR 79/5).

Archivnr.: 566a [805]



86-87 PS 3

Guscio II, 1986-87

(grün und braun patinierte) Bronze (vgl. Abgüsse);

Guss: 30 x 11, Sockel: 2 x 38 x 14,5 cm

Guss: Geccherle Milano: 1/9 verkauft in den USA; 2/9, 3/9 Galerieverkauf New York (NY) USA; 4/9 Galerieverkauf Milano; 5/9 Privatbesitz Firenze; 6/9 im Besitz des Künstlers; 7/9 Firmenbesitz, Tokyo; 8/9 Galerieverkauf Venezia (zwei Seiten grün patiniert, zwei Seiten braun patiniert); 9/9 noch herzustellen, 09pa Galerieverkauf Venezia

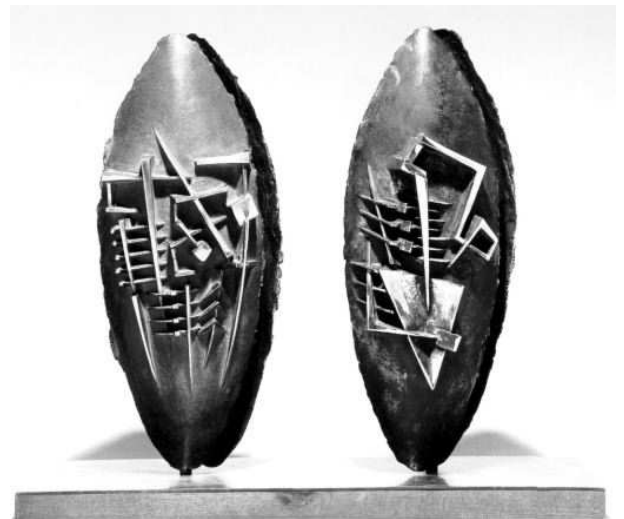
Zusatzbezeichnung: *Bozzetto*

Ausst.: 1988 Firenze II, 1989 Novara, 1991 Venezia

Lit.: Pomodoro 2007, S. 667 + Abb.

Die Zeichnung fand in zwei Prägegraphiken Verwendung (vgl. *Sogno V*, GR 79/3 und *Sogno VIII*, GR 79/2).

Archivnr.: 567 [806]



88 PS 1

Premio Luigi De Luca, 1988

Silber und Gold (= rundes Element im oberen Teil);

12 x 5 cm, mit Sockel: 16 x 5 cm

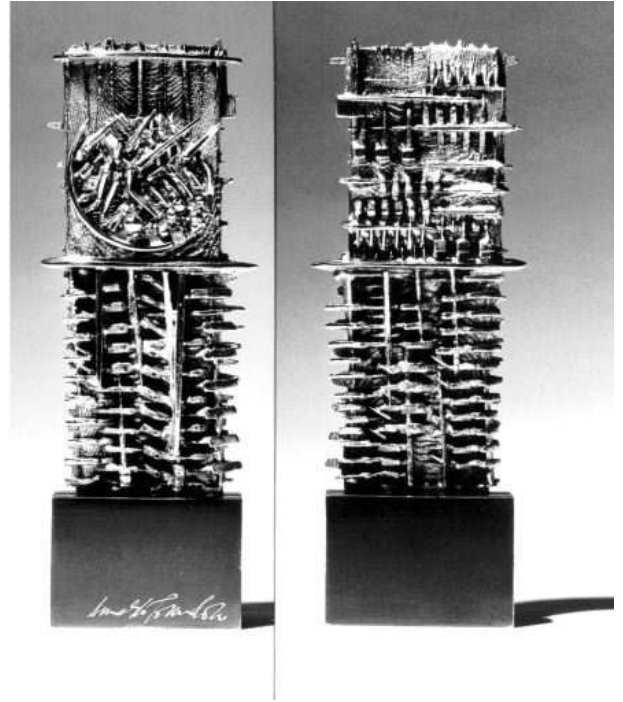
Einzelstück

Vanni Scheiwiller, Mailand (Preisträger)

Lit.: Pomodoro 2007, S. 683 + Abb.

Diese kleine Stele wurde für den „Premio Luigi De Luca“ (gestiftet vom Verlag De Luca, Roma) entworfen und dem Preisträger überreicht.

Archivnr.: 609a [839]



88 PS 2

Disco ruota, 1988

Vergoldete Bronze, Ø 11 cm

1/9 Privatbesitz Quinto Stampi; 2/9 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; 3/9, 4/9 Galerieverkauf Florida; 5/9, 6/9 Privatbesitz Milano Dez.

1989; 7/9 Firmenbesitz Bergamo; 8/9 Privatbesitz Parma 1990; 9/9 Privatbesitz Milano Juni 1990; 09pa Privatbesitz USA; pa Privatbesitz Tokyo; pa Privatbesitz 1988, sign., num. 09pa

Lit.: Pomodoro 2007, S. 683 + Abb.

Archivnr.: 619 [841]



88-89 PS 1

Trofeo Enzo Ferrari, 1988-89

Oberer Teil: Gold und unterer Teil: Silber, Oval mit
den Höchstmaßen: 38 x 20 cm

Einzelstück

Sign. & num.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 683 + Abb.

Diese Plastik wurde in Monza für einen von Enzo
Ferrari gestifteten Preis verwendet: Inschrift:
AutomobilClub di Milano – Autodromo
Nazionale di Monza – Trofeo Enzo Ferrari

Archivnr.: 623 [842]



89 PS 1

Disco, 1989

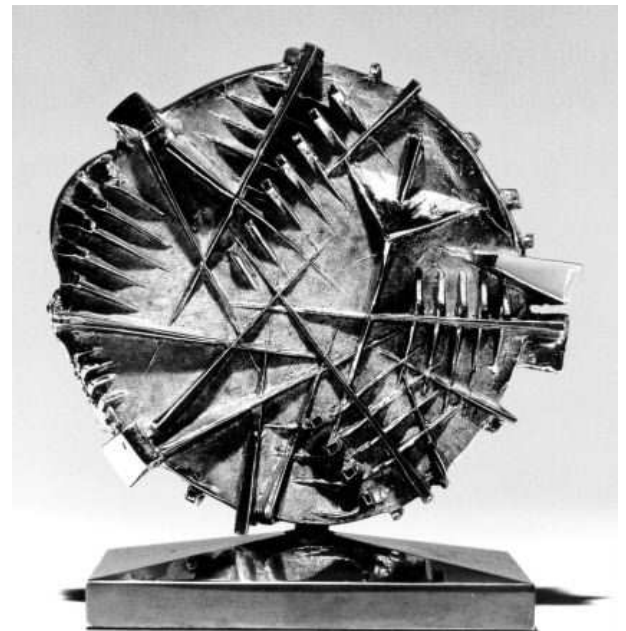
Vergoldete Bronze, Ø 13 cm

1/9 Privatbesitz USA durch Galerieverkauf Florida;
2/9 Privatbesitz seit 1989; 3/9 Privatbesitz seit
1989; 4/9 - 7/9, 09pa Galerieverkauf Zürich,
8/9 Privatbesitz Milano seit Sommer 1989; 9/9
Privatbesitz USA Juni 1989; pa Schenkung an
UNICEF, für Benefizauktiona am 2.12.1989

Ausst.: 1989 Novara

Lit.: Pomodoro 2007, S. 689 + Abb.

Archivnr.: 612 [855]



89 PS 2

Disco II, 1989

Vergoldete Bronze, Ø 13 cm

1/9 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA 1990; 2/9
Privatbesitz USA; 3/9 Galerieverkauf Milano
Feb. 1989; 4/9 - 7/9 Galerieverkauf Zürich, 8/9
Privatbesitz Milano; 9/9 Privatbesitz Milano;
09pa Galerieverkauf Zürich, pa Privatbesitz
Jan. 1990

Ausst.: 1989 Novara

Lit.: Pomodoro 2007, S. 689 + Abb.

Archivnr.: 613 [856]



89 PS 3

Un'elica per Leonardo, 1989

Vergoldete und versilberte Bronze, 35 x Ø 18 cm
Einzelstück

Privatbesitz New York (NY) USA, seit Apr. 1989

Lit.: Pomodoro 2007, S. 687 + Abb.

Diese Kleinbronze ist bis auf das Ende der unteren
Windung identisch mit einem Multiplo (Aufl.
20 Exemplare, vgl. M 89/4) und wurde als
„Premio Internazionale Leonardo“ verwendet.

Archivnr.: 616 [849]



89 PS 4

Scultura, 1989

Silber, vergoldete Bronze oder Bronze (vgl. Abgüsse);
Nur Guss: je 32 x 30 cm, mit Rahmen: 35 x 31 x 14 cm
(zusammengeklappt)

1 Ex. in Silber (1. Preis)

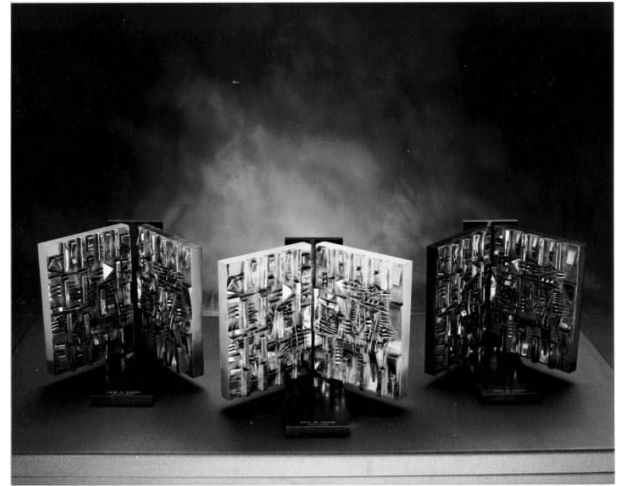
1 Ex. in vergoldeter Bronze (2. Preis)

2 Ex. in Bronze 1) (=3. Preis); Privatbesitz Roreto di
Cherasco (CN)

Lit.: Pomodoro 2007, S. 687 + Abb.

Das Werk wurde als Preis „Arte in piazza“ verwendet,
gestiftet von einer oberitalienischen Firma.

Archivnr.: 620 [851]



89 PS 5

Scultura verticale, 1989

Vergoldete Bronze und Eisen; Guss: 27 x 9 x 7,5 cm,
(mit Halterung: 33 x 10 x 10,5 cm)

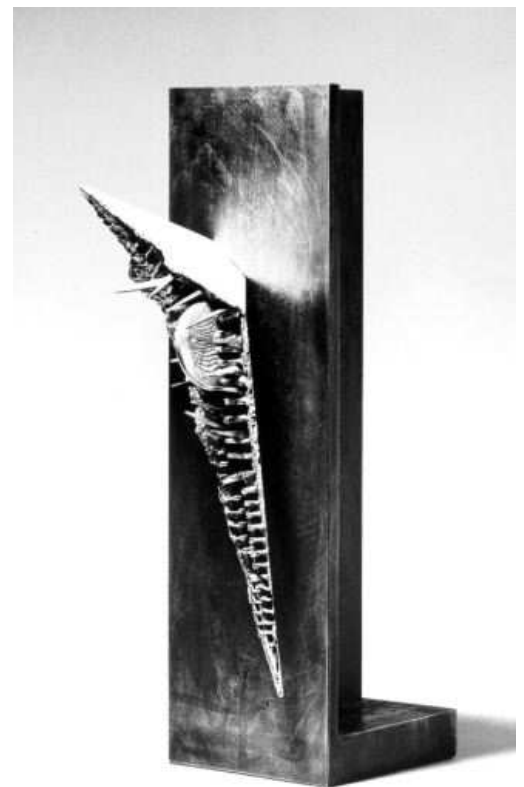
Guss: Geccherle, Milano: 1/1 Privatbesitz Milano Dez.
1989; 01pa im Besitz des Künstlers

Lit.: Pomodoro 2007, S. 687 + Abb.

Zusatzbezeichnung: *bozzetto*

Dieses Modell für die *Scultura verticale* entstand für
einen Mailänder Architekten. Später wurde sie
in ein Wandrelief in Tokyo integriert (vgl. 91-
92 PR 1).

Archivnr.: 626a [850]



90 PS 1

Sfera, 1990

Vergoldete Bronze, Ø 8 cm

1/9 Privatbesitz Japan; 2/9 Privatbesitz Japan; 3/9 Privatbesitz Italien; 4/9 Privatbesitz Italien; 5/9 Privatbesitz Milano; 6/9 Privatbesitz Italien; 7/9 Privatbesitz Milano; 8/9 Privatbesitz; 9/9 Privatbesitz San Francisco (CA) USA; 09pa Privatbesitz Los Angeles (CA) USA; pa Privatbesitz Milano; pa Galerieverkauf, weder num. noch sign.; Prototyp in Silber im Besitz des Künstlers

Lit.: Pomodoro 2007, S. 700, Abb. S. 701

Diese Sfera ist eine der ersten Studien für die später im Vatikan aufgestellte Sfera con Sfera (89-90 SC 1).

Archivnr.: 628 [872]

(Keine Abb. vorhanden)

90 PS 2

Bozzetto, 1990

Vergoldete Bronze, Ø 13 cm

1/9 Privatbesitz Milano 1991; 2/9 Privatbesitz USA, 3/9 Privatbesitz Italien Dez. 1990; 4/9 Privatbesitz Italien 1991; 5/9, 6/9, 7/9, 9/9, pa Galerieverkauf Venezia; 8/9 Verbleib unbekannt; 09pa Privatbesitz Milano 1990

Ausst.: 1991 Venezia

Lit.: Pomodoro 2007, S. 700, Abb. S. 701

Archivnr.: 637 [870]



90 PS 3

Spirale, 1990

Vergoldete Bronze, 27 x Ø 13 cm, Sockel: 0,5 x 25 x 25 x 25 cm

Guss: Geccherle, Milano: 1/9 Privatbesitz Roma Dez. 2000 sign., num., dat. & Widmung; 2/9, 3/9 Galerieverkauf Venezia, 4/9 Privatbesitz Sartirana Dez. 1991, 5/9 Geschenk an die Fondazione Oncologica, Milano für eine Wohltätigkeits-Auktion; 6/9 Privatbesitz Milano; 7/9 Stadt Torino als Geschenk für den italienischen Präsidenten Carlo A. Ciampi Okt. 2001; 8/9 noch herzustellen; 9/9 Privatbesitz 1991, 09pa Galerieverkauf Milano; pa Privatbesitz Milano Okt. 1991; pa Privatbesitz Milano März 1999
1/9, 7/9 nicht signiert; 5/9 auf Sockel sign., num. & dat.; 6/9 sign., num. & dat.

Zusatzbezeichnung: (*piccola*) - *bozzetto*

Ausst.: 1991 Venezia

Lit.: Pomodoro 2007, S. 698 + Abb.



Archivnr.: 643 [868]

90 PS 4

Bozzetto, 1990

Vergoldete Bronze, 17 x 15 x 28 cm

Guss: Geccherle Milano: 1/9 im Besitz des Künstlers (nicht sign.); 2/9, 5/9 Galerieverkauf Venezia; 3/9 Galerieverkauf Novara; 4/9 Privatbesitz Nov. 1991; 6/9 Galerieverkauf New York Apr. 1996; 7/9 Privatbesitz Juli 1995; 8/9 noch herzustellen; 9/9 Privatbesitz (= Auftraggeber), 09pa Galerieverkauf Milano; pa Privatbesitz Japan Apr. 1992

Alle Ex. (bis auf 1/9) sign., num. & dat.

Ausst.: 1991 Venezia, 1996 New York

Lit.: Pomodoro 2007, S. 700, Abb. S. 701

Archivnr.: 644 [873]



90 PS 5

Disco solare, 1990

Vergoldete Bronze, Ø 15 cm

1/9 Privatbesitz, Oberitalien, durch Galerie-verkauf
Milano; 2/9, 6/9, 8/9 Galerieverkauf Milano;
3/9 Privatbesitz; 4/9 Galerieverkauf Milano,
sign., num. & dat.; 5/9, 7/9 Galerieverkauf
Milano; 9/9 Galerieverkauf Venezia 1991; 09pa
Privatbesitz Milano, pa Privatbesitz New York

Lit.: Pomodoro 2007, S. 703 + Abb.

Dieser Bozzetto wurde durch den *Cancello solare* (87
PR 1) inspiriert.

Archivnr.: 640 [883]



90-91 PS 1

Disco solare, 1990-91

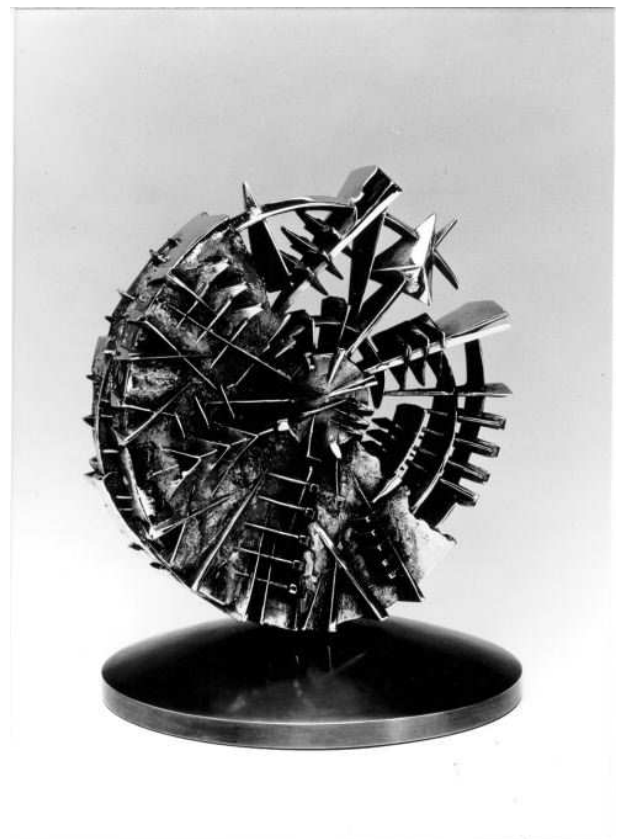
Vergoldete Bronze, Ø 21 cm

1/6 - 6/6, + 2pa Azienda Turismo San Remo

Lit.: Pomodoro 2007, S. 703 + Abb.

Diese Kleinplastik entstand im Auftrag der Azienda
Turismo San Remo 1991. Sie wurde als „Pre-
mio Primavera San Remo“ verliehen.

Archivnr.: 638 [884]



91 PS 1

Scudo I, 1991

Bronze und Eisen, 36 x 14,5 x 12 cm

Guss: Geccherle Milano: 1/9, 09pa noch herzustellen;
2/9 Galerieverkauf Venezia, Nov. 1991; 3/9 –
6/9 Galerieverkauf Zürich; 7/9 im Besitz des
Künstlers, sign. & dat.; 8/9, 9/9 Galerieverkauf
Torino 2000 – (Ex. 7/9, 8/9, 9/9 sign. & num.)

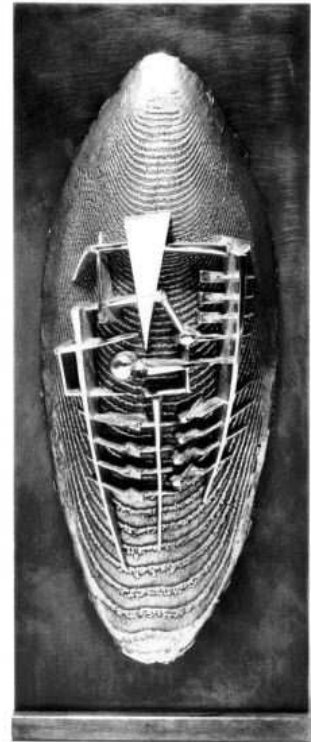
Zusatzbezeichnung: *bozzetto*

Ausst.: 1991 Venezia, 1994-95 Roma II, 1995 Milano
III, 1996 New York, 1996 São Paulo, 1996
Forte dei Marmi, 1996 Sansepolcro, 1998
Stresa

Lit.: Pomodoro 2007, S. 704 + Abb.

Es existiert eine Prägegraphik mit ähnlicher Zeich-
nung: Sogno IV (GR 79/1).

Archivnr.: 649 [885]



91 PS 2

Scudo II, 1991

Bronze und Eisen; 36 x 14,5 x 12 cm

Guss: Geccherle, Milano: 1/9, 4/9, 5/9, 6/9 09pa noch
herzustellen; 2/9, 7/9 Galerieverkauf Venezia
1991; 3/9 Privatbesitz Milano 1991; 8/9, 9/9
Galerieverkauf Torino 2000; pa Privatbesitz
Milano

Alle Ex. sign. & num.

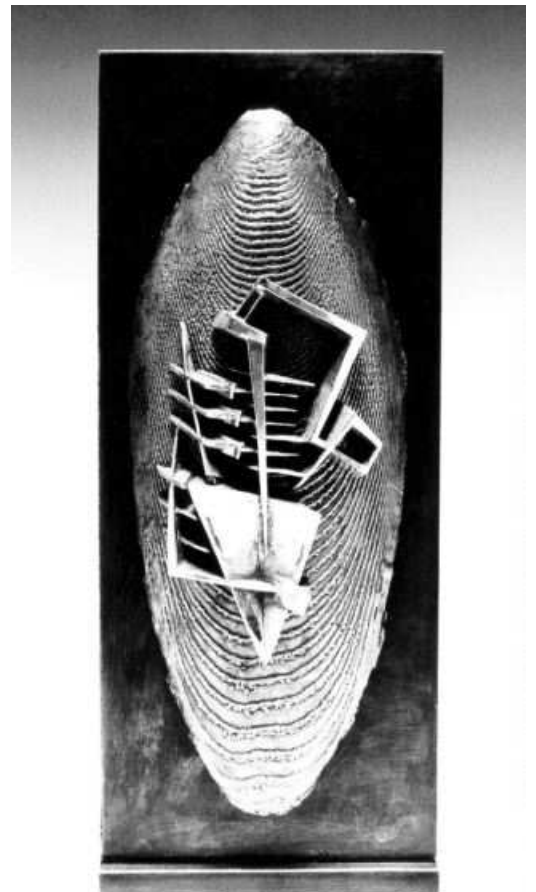
Zusatzbezeichnung: *bozzetto*

Ausst.: 1991 Venezia, 1994-95 Roma II, 1995 Milano
III, 1996 New York, 1996 São Paulo, 1996
Forte dei Marmi

Lit.: Pomodoro 2007, S. 704 + Abb.

Es existiert eine Prägegraphik mit ähnlicher Zeich-
nung: *Sogno VIII* (GR 79/2).

Archivnr.: 649a [886]



91 PS 3

Scudo III, 1991

Bronze und Eisen, 36 x 14,5 x 12 cm

Guss: Geccherle, Milano: 1/9, 3/9, 4/9, 5/9, 6/9 09pa
noch herzustellen; 2/9 Galerieverkauf Venezia
Herbst 1991; 7/9, 8/9 Galerieverkauf Torino
2000; 9/9 im Besitz des Künstlers

Sign. & num.

Zusatzbezeichnung: *bozzetto*

Ausst.: 1991 Venezia, 1994-95 Roma II, 1995 Milano
III, 1996 New York, 1996 São Paulo, 1996
Forte dei Marmi, 1996 Sansepolcro

Lit.: Pomodoro 2007, S. 704 + Abb.

Mit ähnlicher Zeichnung existiert eine Prägegraphik:
Sogno IX (GR 79/5).

Archivnr.: 649b [887]



91 PS 4

Scudo IV, 1991

Bronze und Eisen, 36 x 14,5 x 12 cm

Guss: Geccherle, Milano: 1/9 noch herzustellen; 2/9
Privatbesitz Milano; 3/9, 4/9, 5/9, 6/9 Galerie-
verkauf Zürich; 7/9 Firmenbesitz; 7/9, 8/9
Galerieverkauf Torino 2000; 09pa Privatbesitz

Alle Ex.: sign. & num.

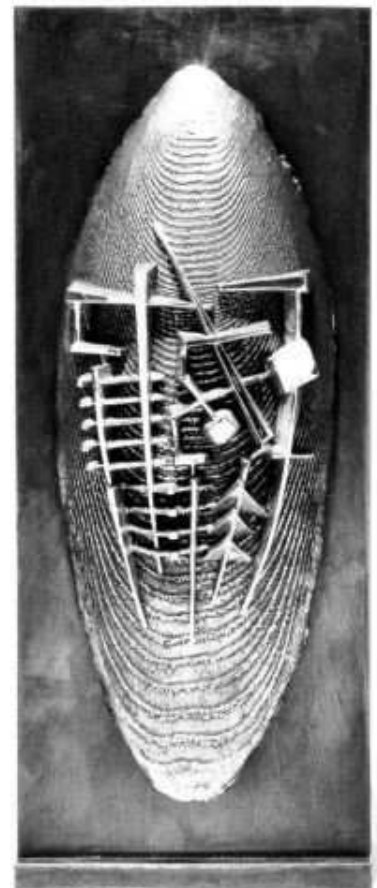
Zusatzbezeichnung: *bozzetto*

Ausst.: 1991 Venezia, 1994-95 Roma II, 1995 Milano
III, 1996 New York, 1996 São Paulo, 1996
Forte dei Marmi

Lit.: Pomodoro 2007, S. 705, Abb. 704

Es existiert eine Prägegraphik mit ähnlicher Zeich-
nung: *Sogno V* (GR 79/3).

Archivnr.: 649c [888]



91 PS 5

Disco, 1991

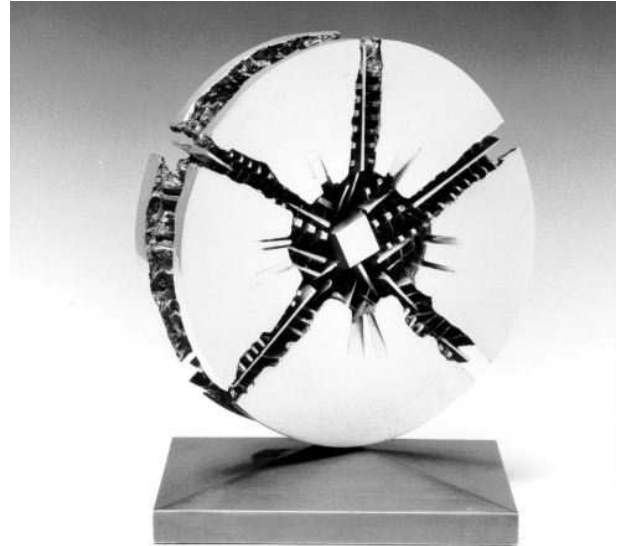
Bronze, Ø 20 cm

Guss: Mariani, Pietrasanta: 1/9 Galerieverkauf Brescia Apr. 1995; 2/9 Privatbesitz 1992; 3/9 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA, Dez. 1991; 4/9 Galerieverkauf Venezia 1992; 5/9 Galerieverkauf New York (NY) USA, Sept. 1995; 6/9 Galerieverkauf Roma Febr. 1995, 7/9 Privatbesitz Kanada seit Ende 1994; 8/9 Privatbesitz Siena, 9/9 Privatbesitz Italien; 09pa Galerieverkauf Milano; pa Privatbesitz mit Widmung

Alle Ex. auf Sockel sign., num. & dat.

Ausst.: 1994-95 Roma II, 1994 Sartirana, 1995
Brescia, 1994 Sartirana, 1997 West Palm Beach
Lit.: Pomodoro 2007, S. 708 + Abb.

Archivnr.: 656 [894]



91 PS 6

Sfera, 1991

Bronze, Ø 18 cm

Guss: Mariani, Pietrasanta oder Bonvicini, Sommacampagna (1/9, 8/9, pa): 1/9 Privatbesitz Italien; 2/9 Privatbesitz Italien durch Galerieverkauf Venezia; 3/9 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA Juni 1992; 4/9 Privatbesitz Perugia, seit 1992, sign. & num.; 5/9 Privatbesitz Segrate Juni 92, 6/9, 7/9, 9/9 Galerieverkauf Venezia, sign., num. & dat., 8/9 Privatbesitz Milano; 09pa Galerieverkauf Milano, pa Privatbesitz Milano seit 1994

Alle Ex. auf Sockel sign., num. & dat.

Ausst.: 1996 San Francisco
Lit.: Pomodoro 2007, S. 708 + Abb.

Archivnr.: 655 [895]



92 PS 1

Sfera piccola, 1992

Silber; Ø 6,5 cm; Sockel: 3 x 5 cm
 pa Privatbesitz Milano Dez. 92; pa Privatbesitz Milano
 Sept. 1993, auf Sockel sign., num., dat. &
 Widmung

Lit.: Pomodoro 2007, S. 711 + Abb.

Archivnr.: 664a [901]



92 PS 2

Frammento di spirale, 1992

Bronze oder Silber; 16,5 x Ø 13 x 8 cm, Sockel: Ø 13 cm

Guss: Geccherle, Milano: 1/9 - 6/9 Privatbesitz Milano; 7/9 Privatbesitz Milano seit Apr. 1995, mit Widmung; 8/9 Privatbesitz Milano; 9/9 Privatbesitz seit 1995; 09pa Privatbesitz Milano seit 1994; pa Privatbesitz Milano seit 1992 (Silber)
 Auf Sockel sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 711 + Abb.

Archivnr.: 668 [902]



93 PS 1

Ruota, 1993

Bronze, Ø 15 cm

Guss: Geccherle, Milano: 1/9 verliehen an Paolo Volponi, 1993; sign., num. & dat., mit Widmung: Premio Raffaello a Paolo Volponi; 2/9 - 9/9 Provinzverwaltung Pesaro und Urbino (1 Ex. 1995 an Preisträger Cav. Uff. Giancarlo Selci, Präsident der Biesse-Gruppe; 1 Ex. 1996 an Prof. Antonio Vitale, Bologna); pa Privatbesitz; pa Privatbesitz Milano, Winter 1993

Lit.: Pomodoro 2007, S. 714 + Abb.

Diese Skulptur bildet den „Premio Raffaello“, der von der Provinz Pesaro und Urbino verliehen wird.

Archivnr.: 673 [911]



93 PS 2

Spirale, 1993

Bronze; 25 x 10 x 9 cm, Sockel: 32 x 22 x 3 cm

3 Ex. (Guss: Geccherle, Milano): 1) Privatbesitz Milano sign. mit Widmung seit Sept. 1997; 2), 3) im Besitz des Künstlers (weitere Edition noch offen)

Diese Spirale ist ein Bozzetto für das Projekt einer Brunnenanlage vor einem Bankgebäude in Djakarta (1993/94). Das skulpturale Element windet sich spiralförmig um einen Stab, der einen Wasserstrahl markiert. Das Projekt sollte eine Höhe von 25 Metern haben. (Dies ist der zweite Entwurf. Erster Entwurf: vgl. 94 SC 2) Beide Entwürfe wurden nicht ausgeführt. – Später wurde diese Idee im kleineren Maßstab für die Brunnenanlage im Garten eines Mailänder Privathauses genutzt (vgl. 98 SC 3).



Archivnr.: 689

93-94 PS 1

Sfera, 1993-94

Bronze, Ø 10 cm

pa Privatbesitz Milano März 1994, sign. & dat. mit
Widm.; pa Privatbesitz Milano März 1994,
sign. & dat., mit Widm.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 719 + Abb.

Archivnr.: 684 [923]

(Keine Abb. vorhanden)

93-94 PS 2

La grande prua, 1993-94

11,5 x 11,5 x 6,2 cm (Sockel: 1,5 x 15,5 x 13,5 cm)

4 Ex. Bronze (Guss: Geccherle, Milano): im Besitz des
Künstlers

2 Prototypen in Messing (Guss: Boffino & Cereda,
Abbiategrosso): im Besitz des Künstlers

Lit.: Pomodoro 2007, S. 716 + Abb.

Dieser Bozzetto ist eine noch unvollständig ausgear-
beitete Studie von *La grande prua* (93-94 SC
5).

Archivnr.: 685a [916]

(Keine Abb. vorhanden)

93-94 PS 3

La grande prua, 1993-94

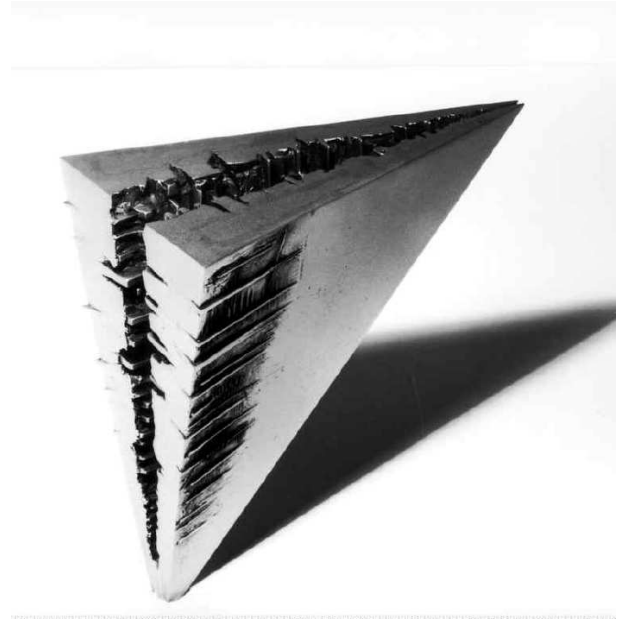
Bronze, 20 x 20 x 12 cm

2 Ex. (Guss: Geccherle Milano): 1 Ex.: Stadt Rimini; 1 Ex.: im Besitz des Künstlers

Lit.: Pomodoro 2007, S. 716 + Abb.

Dieser Bozzetto ist eine sehr vereinfachende Studie für *La grande prua* (93-94 SC 5).

Archivnr.: 685b [917]



94 PS 1

Disco, 1994

Bronze, Ø 18 cm

Guss: Geccherle, Milano: 1/9 Privatbesitz USA Herbst 1994; 2/9 Privatbesitz Hong Kong, Nov. 1994; 3/9 Galerieverkauf Boston (MA) USA; 4/9 Galerieverkauf Venezia Juli 1995; 5/9 Privatbesitz Greenwich (CT) USA, März 1995; 6/9 Privatbesitz seit Apr. 1995; 7/9 Privatbesitz Milano seit Nov. 1995; 8/9 Privatbesitz Milano; 9/9 Privatbesitz Milano, mit Widm.; pa Privatbesitz sign., mit Widm.; pa Privatbesitz März 1995; pa Verbleib unbekannt; pa Privatbesitz Milano

Alle Ex. sign., num. & dat.

Zusatzbezeichnung: *Bozzetto*

Ausst.: 1994-95 Roma II, 1995 Milano III, 1995 Venezia

Lit.: Pomodoro 2007, S. 719 + Abb.

Archivnr.: 679a [925]



94-96 PS 1

Premio „The Palm Spring's International Film Festival“, 1994-96

Bronze, 13,5 x 15 x 18 cm

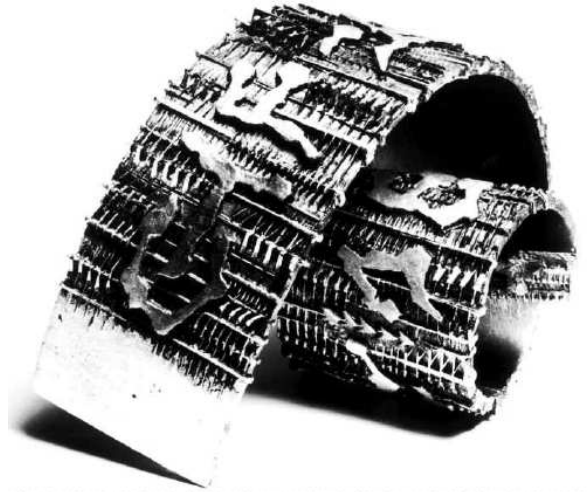
Guss: Geccherle Milano: 1/9 – 6/9 „Cinematographer's Day“³⁸ für den Preis von „The Palm Spring's International Film Festival“; 7/9 – 9/9, 09pa im Besitz des Künstler

Lit.: Pomodoro 2007, S. 721 + Abb.

Ursprünglich war eine größere, nicht dokumentierte Edition (Multiple) für ein Römisches Filmfestival geplant.

Archivnr.: 756 [930]

³⁸ „Cinematographer's Day“ ist eine Vereinigung von Kameramännern.



95 PS 1

Disco I, 1995

Bronze, Ø 20 cm

Guss: Geccherle, Milano: 1/9, 2/9, 8/9 Galerieverkauf New York 1998; 3/9 Galerieverkauf Venezia, Okt. 1996; 4/9, 6/9 Galerieverkauf Zürich 1996; 5/9 Galerieverkauf Milano, Dez. 96; 7/9 Firmenbesitz, betit.; 9/9 Privatbesitz Dez. 1996, mit Widm.; 09pa verkauft an die „Fondazione per il Carnevale di Viareggio“, Febr. 96, für ihren Preis, sign.: „Premio Carnevalotto 1996“, Arnaldo Pomodoro p.a.

Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst.: 1996 New York, 1996 Zürich

Lit.: Pomodoro 2007, S. 724 + Abb.

Archivnr.: 699 [936]



95 PS 2

Disco II, 1995

Bronze, Ø 20 cm

Guss: Geccherle, Milano: 1/9 Galerieverkauf Verano Brianza; 2/9 Galerieverkauf New York Jan. 1999; 3/9 - 7/9 Galerieverkauf Milano; 9/9 im Besitz des Künstlers; 09pa Privatbesitz Milano

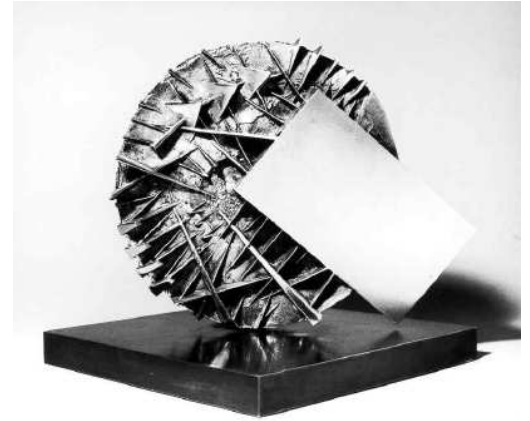
Alle Ex. auf Sockel sign., num. & dat.

Zusatzbezeichnung: bozzetto

Ausst.: 1998 Venezia, 1999 Udine

Lit.: Pomodoro 2007, S. 724 + Abb.

Archivnr.: 700 [935]



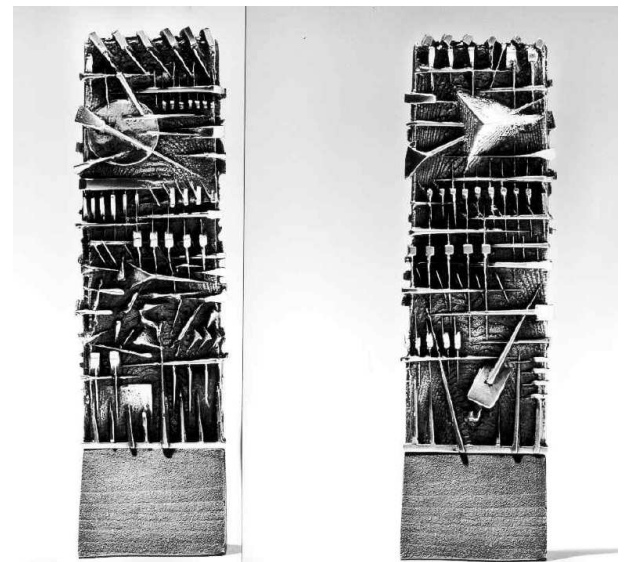
95 PS 3

Stele, 1995

Bronze, 15 x 5 cm, mit Sockel und Holzunterlage: 18,5 x 5 x 4,5 cm

Guss: Geccherle, Milano, (Sockel: Boffino & Cereda, Abbiategrosso): 1/9 Privatbesitz 2001 mit Widm.; 2/9 Privatbesitz Dez. 1997, mit Widm.; 3/9 Privatbesitz Milano; 4/9 Privatbesitz Sept. 1997; 5/9 Privatbesitz; 6/9 Privatbesitz; 7/9, 8/9 noch herzustellen; 9/9 Privatbesitz Milano, Dez. 1996 mit Widm., pa Privatbesitz Pesaro Dez. 1995, mit kleinen Varianten im unteren Teil; pa Privatbesitz, mit kleinen Varianten im unteren Teil; pa Privatbesitz Milano, mit kleinen Varianten im unteren Teil; pa Privatbesitz Milano; pa Privatbesitz Milano mit Widm.; pa im Besitz des Künstlers; pa. Privatbesitz 2001 mit Widm.; pa Milano Dez. 2001; Prototyp in Blei in Besitz des Künstlers (ohne Werkstatus);

Alle Ex. sign., num. & dat.



Lit.: Pomodoro 2007, S. 726 + Abb.

Archivnr.: 704a [944]

95 PS 4

Sfera, 1995

Bronze, Ø 20 cm

Guss: Geccherle Milano ; 1/9 - 9/9 Firmenbesitz; pa
Firmenbesitz, mit Widmung
Alle Ex. auf Sockel sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 727, Abb. 726

Archivnr.: 707 [948]



96 PS 5

Disco con sfera, 1996

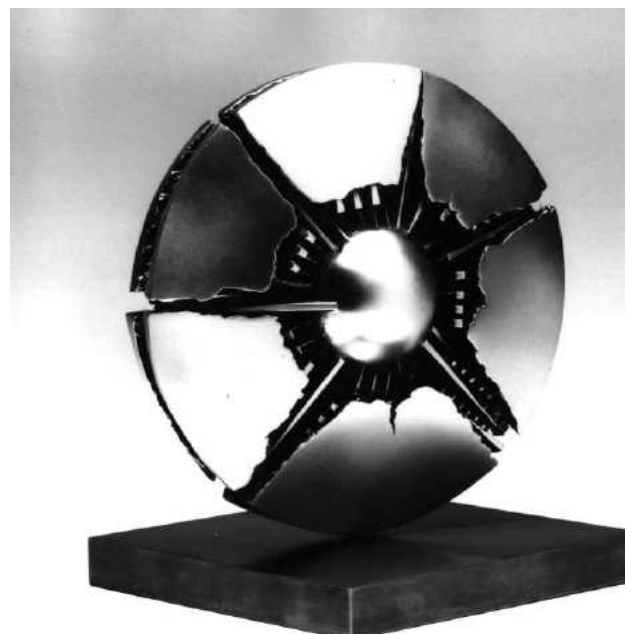
Bronze, Ø 22 x 9 cm

Guss: Geccherle, Milano: 1/9 Galerieverkauf New
York (NY) USA, Juni 1998; 2/9 Galerieverkauf
Milano Juni 1996, nur sign. & num.; 3/9 Gale-
rieverkauf Venezia Sept. 1996; 4/9 Galeriever-
kauf Milano Jan. 1997, nur sign. & dat.; 5/9
Galerieverkauf Zürich Nov. 1996; 6/9, 8/9
Galerieverkauf Milano, sign. & num.; 7/9, 9/9
Galerieverkauf Milano, Nov. 1996 bzw. Dez.
1996; 09pa Galerieverkauf Milano Okt. 1998;
pa im Besitz des Künstlers
Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst.: 1996 Zürich

Lit.: Pomodoro 2007, S. 733 + Abb.

Archivnr.: 710 [959]



96 PS 6

Sfera, 1996

Bronze, Ø 20

Guss: Geccherle, Milano: 1/9 Privatbesitz Milano 1999; 2/9, 6/9 Galerieverkauf Milano (Nov. 1996); 3/9, 5/9, 09pa Galerieverkauf Milano Nov. 1996, bzw. März, Apr. 1998, ; 4/9 Galerieverkauf Zürich Nov. 1996; 7/9 Galerieverkauf Milano Nov. 1996, 8/9 Privatbesitz Okt. 1996; 9/9 Galerieverkauf New York Febr. 1998; pa Privatbesitz

Alle Ex.: auf Sockel sign., num. & dat.

Ausst.: 1996 Zürich

Lit.: Pomodoro 2007, S. 731 + Abb.

Archivnr.: 711 [956]



96 PS 7

Sfera, 1996

Bronze, Ø 11

1/1 verliehen an Gianfranco Ferré, Milano 1996 als „Premio del Lino“; pa im Besitz des Künstlers

Lit.: Pomodoro 2007, S. 730 + Abb; San Leo 1998, Abb. S. 2 x 31

Dieser Bozzetto bereitete die *Sfera Grande* vor, die in der Galleria Vittorio Emanuele II., Piazza Duomo (Milano) für die „Settimana del lino“ installiert wurde. Sie diente zudem als Preis. Auf diesen Entwurf fußt die *Sfera di San Leo* (vgl. 96 SC 3).

Archivnr.: 714 [953]



96 PS 8

Sfera, 1996

Bronze, Ø 12

Guss: Geccherle, Milano: 1/9, 9/9, pa im Besitz des Künstlers; 2/9 Firmenbesitz Dez. 96; 3/9 Privatbesitz Dez. 96; 4/9 Privatbesitz Milano; 5/9 Galerienverkauf New York (NY) USA, Mai 1999; 6/9 Privatbesitz Palermo; 7/9 Privatbesitz Dez. 2001 & Widm.; 8/9 Kreis Rastatt, als Geschenk der Partnerstadt San Leo, Mai 1997, nur sign. & num.; 09pa auf Wohltätigkeitsauktion versteigert; pa Privatbesitz New York (NY) USA, Apr. 1997, nur sign. & num.; pa Privatbesitz, auf Sockel, & Widm.

Alle Ex. sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. S. 730 + Abb.; San Leo o. J., S. 12 (o. S.), Sphere 1997, Abb. S. 98

Archivnr.: 715 [954]



96 PS 9

Giroscopio, 1996

Bronze und Eisen, Ø 20 cm

Bisher nur 1 Ex.: im Besitz des Künstlers

Lit.: Pomodoro 2007, S. 733 + Abb.

Giroscopio ist das Modell im verkleinerten Maßstab für die Skulptur, die für die Banca d'Italia, Roma mit einem Durchmesser von 450 cm geplant war.

Archivnr.: 712a [733]

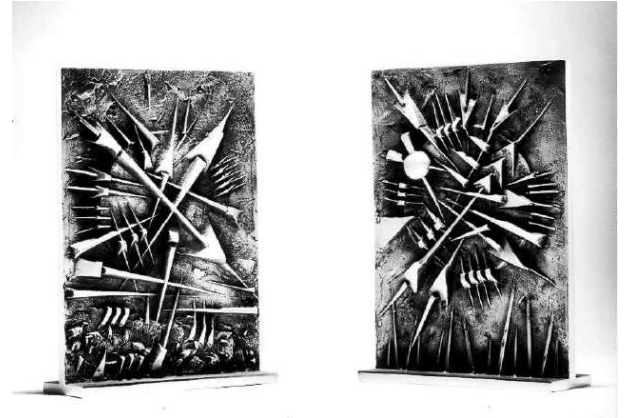
(Keine Abb. vorhanden)

96 PS 10

Rilievo doppio, 1996

Bronze, Eisen; 21 x 15 x 5,5 cm

Guss: Boffino & Cereda, Abbiategrasso: 1/9 Privatbesitz, sign. & num.; 2/9 Privatbesitz Mai 1999, mit Widm.; 3/9 Galerieverkauf Vaduz Febr. 1996; 4/9 Privatbesitz Milano; 5/9 Privatbesitz Italien Juni 2002; 7/9 in Herstellung; 8/9 Privatbesitz Palma de Mallorca 1999; 9/9 Privatbesitz Milano + dat.; 09pa Privatbesitz Marsala Juli 1997, + dat. & mit Widm.; 3 x pa in versch. Privatbesitz Milano, + dat. & mit Widm.; pa Privatbesitz; pa Privatbesitz Milano Sept. 1999; pa Privatbesitz



Archivnr.: 717

97 PS 1

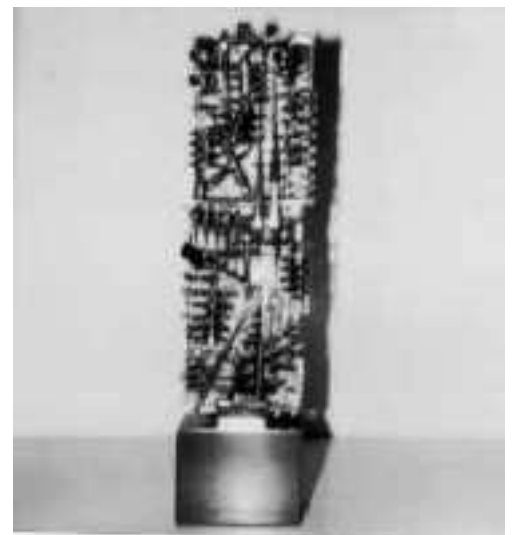
Stele, 1997

Bronze; 18,5 x 6 cm, mit Sockel: 22,5 x 6 cm

1/1 noch herzustellen; pa in Silber Privatbesitz New York, dieses Ex. hat die Ziffer „77“ im Relief (= Lebensalter des Besitzers)

Lit.: Pomodoro 2007, S. 735 + Abb.

Archivnr.: 728 [968]



97 PS 2

Disco con sfera, 1997

Bronze, Ø 32 x 10 cm

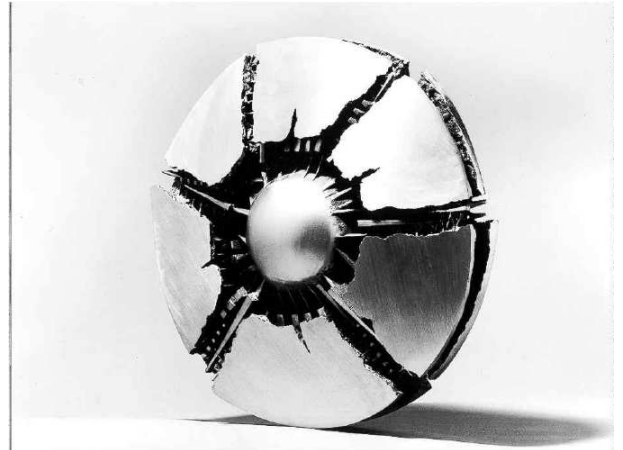
Guss: Val di Savio, Borello di Cesena: 1/8 Galerieverkauf Vaduz Febr. 1999; 2/8 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA, Juli 1998; 3/8 Mai 2002 Galeriebesitz Milano; 4/8, 5/8, 6/8, pa Galerieverkauf Torino; 7/8, 08pa, Galerieverkauf Milano Juni 1999; 8/8 Privatbesitz

Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst.: 1998 San Francisco, 1998 Venezia

Lit.: Pomodoro 2007, S. 735 + Abb.

Archivnr.: 730 [967]



97-98 PS 1

Sfera, 1997-98

Bronze, Ø 30 cm

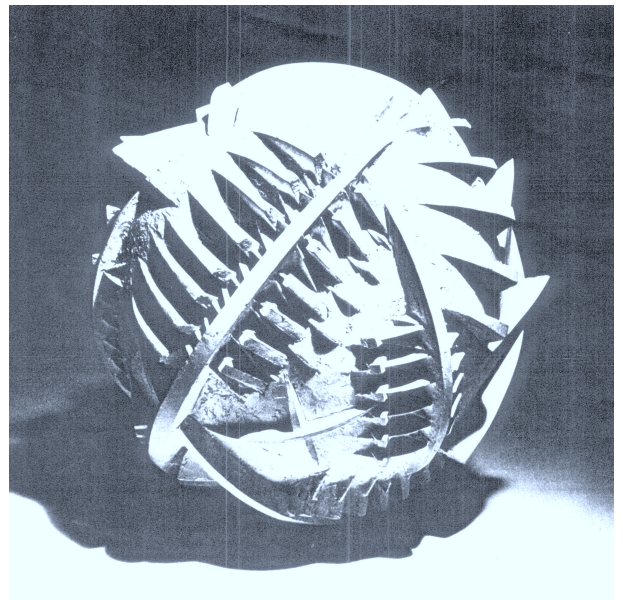
Guss: Battaglia, Milano: 1/8 Galerieverkauf Madrid Juni 2001; 2/8 Galerieverkauf Vaduz Febr. 1999; 3/8 - 8/8 Galerieverkauf Torino Juli 98; 08pa im Besitz des Künstlers,

Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst.: 1998 Varese, 2001 Montecarlo

Lit.: Montecarlo 2001, Abb. 3 x 14, 15; Pomodoro 2007, S. 744 + Abb.; Varese 1998, S. 133, Abb. S. 9, 104, 105

Archivnr.: 732 [991]



97-99 PS 1

Bassorilievo quadrato, 1997-99

Bronze, 14 x 13 x 4,5 cm

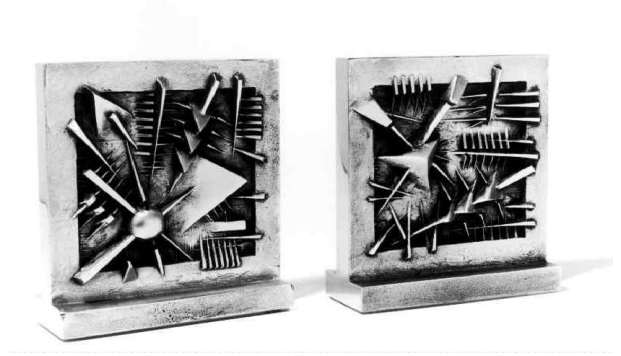
Guss: Boffino & Cereda, Abbiategrasso: 1/9

Privatbesitz Dez. 2000, m. Widm.; 2/9 Privatbesitz Milano Sept. 2001; 3/9 Privatbesitz seit Sept. 2001, m. Widm.; 4/9 Privatbesitz Juli 1999 m. Widm.; 5/9 Privatbesitz Sept. 2000, m. Widm.; 6/9 Privatbesitz Milano Dez. 1999; 7/9 Privatbesitz Roma m. Widm.; 8/9 Privatbesitz Pesaro Dez. 1999; 9/9 Privatbesitz Milano Dez. 1999; 09pa Privatbesitz; pa Privatbesitz Jan. 2000 m. Widm.

Alle Ex. sign., num. & dat.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 744 + Abb.

Archivnr.: 757 [1992]



98 PS 1

Sfera, 1998

Bronze, Ø 12 cm

Guss: Geccherle, Milano: 1/8 – 8/8, 08pa in Herstellung; pa Privatbesitz Milano, sign., num. & dat. mit Widm.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 745, Abb. 744

Diese Sfera ist eine Weiterentwicklung für die als Korkenverzierung („2000-Edition“) vom Schaumweinhersteller Berlucchi in Auftrag gegebenen *Sfera*: Sie wurde leicht modifiziert und das Loch für den Flaschenhals wurde geschlossen.

Archivnr.: 733 [1996]



99 PS 1

Rilievo doppio, 1999

Bronze; 20,5 x 15 x 5,5 cm

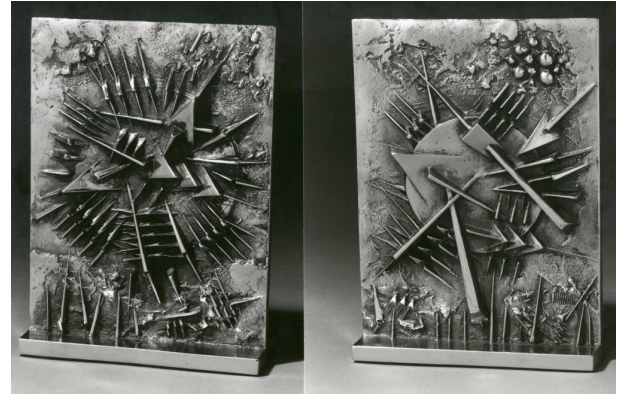
Guss: Boffino & Cereda, Abbiategrasso: 1/8, 6/8 Galerieverkauf Milano; 2/8 Galerieverkauf Milano Okt. 2000; 3/8 Galerieverkauf New York (NY) USA, Juni 2001; 4/8 Galeriebesitz Milano Jan. 2002; 5/8 Privatbesitz Milano Dez. 2001; 7/8 Privatbesitz; 8/8 Privatbesitz Milano, pa Privatbesitz, pa Privatbesitz Roma; pa für Wohltätigkeitsauktion „Arte per Assisi“ zur Restaurierung der Basilika von Assisi; pa Privatbesitz; pa Privatbesitz

Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst: 1999 Milano, 2000 New York

Lit.: Milano 1999, S. 79, + 2 Abb.; Pomodoro 2007, S. 750, Abb. S. 751

Archivnr.: 746 [1009]



99 PS 2

Rilievo doppio, 1999

Bronze; 20,5 x 15 x 5,5 cm

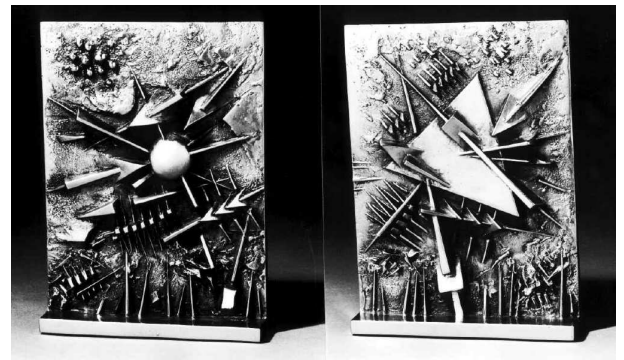
Guss: Boffino & Cereda, Abbiategrasso: 1/8 Galerieverkauf Roma Juli 1999; 2/8, 6/8 Galerieverkauf Milano; 3/8, 5/8, im Besitz des Künstlers; 4/8 Privatbesitz Milano; 7/8, 8/8 in Herstellung; 08 Privatbesitz Milano Dez. 2001; pa Privatbesitz Roma, pa Privatbesitz Milano

Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst.: 1999 Roma II, 2000 New York

Lit.: ; Pomodoro 2007, S. 750, Abb. S. 751

Archivnr.: 747 [1006]



99 PS 3

Rilievo doppio, 1999

Bronze; 20,5 x 15 x 5,5 cm

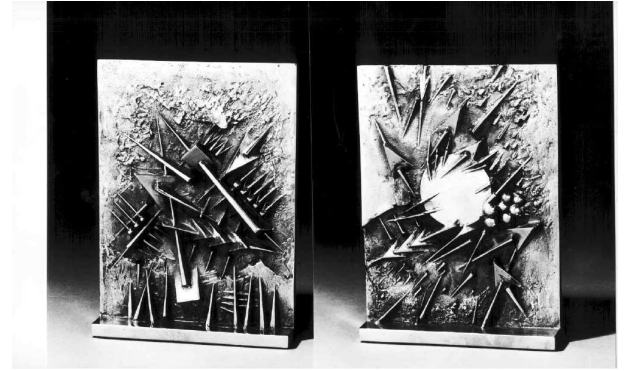
Guss: Boffino & Cereda, Abbiategrasso: 1/8 Privatbesitz Palma de Mallorca 1999, 2/8 Galeriebesitz Milano Jan. 2002; 3/8 im Besitz des Künstlers; 4/8 Privatbesitz Jan. 2002; 5/8 - 7/8 noch herzustellen; 8/8 Privatbesitz; 08pa Privatbesitz Milano Dez. 2001; pa Privatbesitz Milano 1998; pa Privatbesitz Milano; pa Privatbesitz Milano Feb. 2002

Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst.: 1999 Roma II, 2000 New York

Lit.: Pomodoro 2007, S. 750, Abb. S. 751

Archivnr.: 748 [1008]



99 PS 4

Triangolo, 1999

Bronze; 21,5 x 17,5 x 6 cm

Guss: Boffino & Cereda, Abbiategrasso: 1/8 Privatbesitz, Juni 2000, mit Widm.; 2/8 Galerieverkauf Milano März 2000, 3/8 Galerieverkauf Milano Mai 2000, 4/8 Galerieverkauf Milano Okt. 2000, 5/8 Galerieverkauf New York (NY) USA, Okt. 2000; 6/8 im Besitz des Künstlers; 7/8 Privatbesitz Caserta Mai 2000, mit Widm.; 8/8 Privatbesitz Varese 1999 mit Widm.; pa Privatbesitz Milano seit Apr. 2000, mit Widm.; pa Privatbesitz Palma de Mallorca, 1999

Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst.: 2000 New York

Lit.: Pomodoro 2007, S. 753 + Abb.

Die erste Idee der Dreiecke stammt aus dem Jahr 1993/94.

Archivnr.: 751 [1012]



99 PS 5

Triangolo, 1999

Bronze; 21,5 x 17,5 x 0 cm

Guss: Boffino & Cereda, Abbiategrasso: 1/8 Galerieverkauf Milano, März 2000; 2/8 Privatbesitz, seit September 1999, mit Widm.; 3/8 Galerieverkauf Milano, Mai 2000; 4/8 Galerieverkauf Milano, Okt. 2000; 5/8 im Besitz des Künstlers; 6/8 Privatbesitz, Grand Rapids (MI), Okt. 2000, mit Widm.; 7/8 Privatbesitz Milano, Apr. 2000, mit Widm.; 8/8 Verbleib unbekannt, bis Apr. 2000 Privatbesitz Venezia; 08pa im Besitz des Künstlers; pa Privatbesitz Milano Dez. 1999, mit Widm.; pa Privatbesitz Milano Dez. 1999, mit Widm.; pa Privatbesitz Iowa, mit Widm.; pa Privatbesitz 2000 mit Widm.

Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst.: 2000 New York

Lit.: Pomodoro 2007, S. 753 + Abb.



Archivnr.: 751a [1013]

99 PS 6

Piramide, 1999

Bronze, 26 x 21 x 10 cm, Sockel: 3 x 26,5 x 11,5 cm

Guss: Geccherle Milano: 1/8 Galerieverkauf Milano Juli 2000; 2/8 Galerieverkauf Januar 2000; 3/8 Galerieverkauf Milano März 2000; 4/8 Galerieverkauf Milano Mai 2000; 5/8 Galerieverkauf Milano, Juli 2000; 6/8 im Besitz des Künstlers; 7/8 Privatbesitz Pesaro 2001, 8/8 Privatbesitz Dez. 2001, mit Widm., 08pa Privatbesitz mit Widm.; pa Privatbesitz mit Widm.

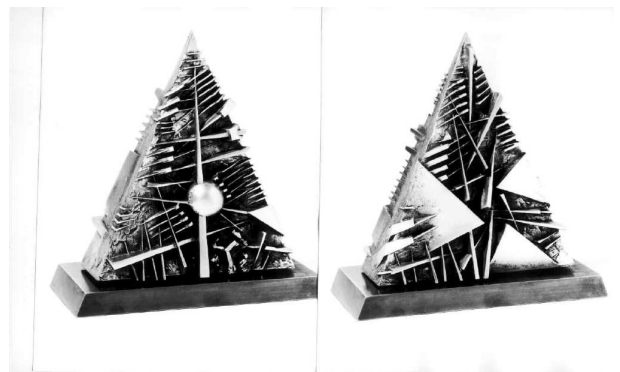
Alle Ex. sign., num. & dat.

Ausst.: 2000 New York

Lit.: Pomodoro 2007, S. 753 + Abb.

Das Motiv scheint eine breitere Ausführung von *Triangolo* (99 PS 5) zu sein.

Archivnr.: 752 [1014]



99 PS 7

Piramide, 1999

Bronze; 22 x 22 x 22 cm, Sockel: 3,5 x 24,5 x 24,5 cm
Guss: Geccherle Milano: 1/5 – 5/5 Firmenbesitz Milano, 05pa im Besitz des Künstlers

Ausst.: 2000 New York

Lit.: Pomodoro 2007, S. 756 + Abb.

Archivnr.: 754 [1019]



4.) Projekte

69 PR 1

Bozzetto Colonne Honolulu, 1969

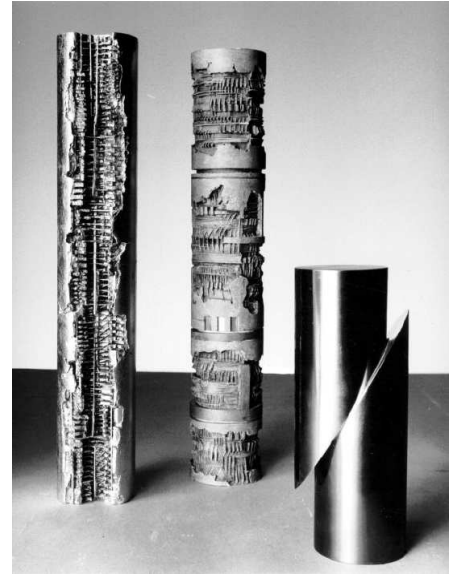
1. Säule: Silber; 2. Säule: vergoldetes Silber; 3. Säule: patiniertes Messing

1. 40 x Ø 7 cm; 2. 40 x Ø 7 cm; 3. 21 x Ø 7 cm (mit Sockel: 40 x 45,6 x 50 cm)

1/6 Privatbesitz; 2/6 Privatbesitz Bergamo; 3/6 Privatbesitz Milano; 4/6 Privatbesitz, 5/6 Privatbesitz New York (NY) USA; 6/6 Privatbesitz Bruxelles; 06pa im Besitz des Künstlers; pa Skissernas Museum - Arkiv För Dekorativ Konst, Lund, Schweden, seit 1985, Inv.nr.: A 5575 (falsch dat.); Ipa Privatbesitz Roma, Iipa Privatbesitz Roma, pa3 Privatbesitz Milano, März 1999 restauriert; pa in Gips: Skissernas Museum - Arkiv För Dekorativ Konst, Lund, Schweden, seit 1985, Inv.nr.: A 6453

Ausst.: 1970 Verona, 1971 Palermo, 1983 Columbus

Lit.: Berkeley 1970, Abb. Tafel V; Libro 1974, Abb. S. Archivnr.: 313 [515]



(Lit.:) 178, 186; Lucie-Smith 1987, Farabb. 19; Pomodoro 2007, S. 563 + Abb. Es existiert ein Bozzetto mit nur einer, der *Mole circolare* (vgl. 69 SC 7 & 69 PR 2) ähnlichen Säule

69 PR 2

Bozzetto Mole circolare, 1969

Bronze, 40 x Ø 7 cm

Auflage unbekannt

1 Ex.: Privatbesitz Briosco (MI)

Diese Skulptur entstand unter der Verwendung der ähnlich der *Mole circolare* (vgl. 69 SC 7) gestalteten Säule (vgl. auch 69 PR 1).

Archivnr.: 313 a

(Keine Abb. vorhanden, vgl. Anmerkung zu 69 PR 2, auf dortiger Abb.: mittlere Säule.)

72-73 PR 1

Bozzetto Colonne Boston, 1972-73

I. Element: Bronze; 59 x 6 x 6 cm

II. Element: Silber; 62 x 6 x 6 cm

III. Element: Stahl; 34 x 6 x 6 cm

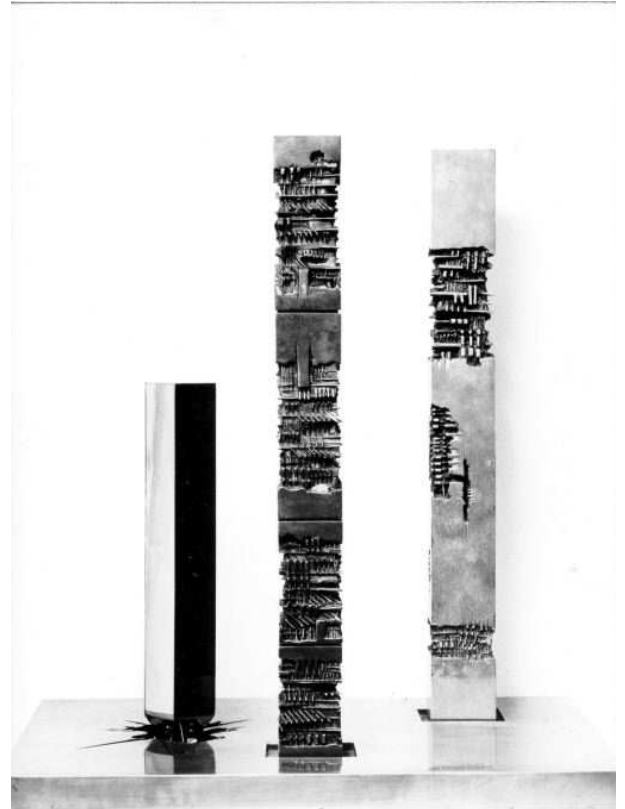
Sockel: 55 x 45 cm

1/3 Privatbesitz durch Galerieverkauf New York (NY)
USA; 2/3 Galerieverkauf New York (NY)
USA; 3/3 Privatbesitz Tokyo, seit 1989; 03pa
Privatbesitz Schweiz, seit 1982

Ausst.: 1977 Cento, 1987 Milano

Lit.: Milano 1987, Abb. Tafel 29; Pomodoro 2007, S.
577 + Abb.

Archivnr.: 348 [546]



72-73 PR 2

Movimento di crollo, 1972-73

Bronze, 68 x 81 x 136 cm

1/9 noch herzustellen, 2/9 Firmenbesitz, Tokyo; 3/9 -
9/9 noch herzustellen; 09pa im Besitz des
Künstlers

Ausst.: 1974 Milano, 1979 Messina, 1980 Pesaro, 1981
Berkeley, 1982 Paria, 1983 Milano, 1983
Columbus, 1984 Firenze, 1987 New York,
1987 Malcesine, 1988 Venezia II, 1989 Novara,
1994 Japan, 1995 Cesena, 1997 Marsala, 1999
Palma de Mallorca, 2001 Sassoferrato

Lit.: Cesena 1995, S. 15, Abb. S. 54/55; Colpo 1988,
S. 56, 106; Columbus 1983, Abb. S. 49; Firenze
1984, S. 15, 219, Abb. S. 148, 149; Japan 1994,
Abb. S. 48; Malcesine 1987, Abb. Nr. 22; Mar-
sala 1997, Abb. S. 94; Milano 1974, Abb. Nr.
69; New York 1987, Abb. o. S.; Novara 1989, 2
x Abb.; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 132;
Pomodoro 2007, S. 577 + Abb.; Sassoferrato
2001 S. 35, Abb. S. 36/37; Scritti 2000, S. 117,
141, 227ff, Abb. S. 117; Varese 1998, S. 57



Ursprünglich ist dieses utopische Projekt für
den Domplatz in Mailand gedacht wor-
den. Er soll auf die für unsere Zeit
nicht mehr mögliche Form und Funk-
tion des Triumphbogens verweisen. –
Laut Pomodoro ist es auf weitere urba-
ne und nicht-urbanen Kontexte zu
übertragen.

Archivnr.: 350b [547]



73 PR 1

Progetto per il nuovo cimitero di Urbino; 1973

patinierte Bronze; 20 x 152 x 177 cm

1/9, 09pa Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano; 3/9 Privatbesitz Milano; 2/9, 4/9 – 9/9, & 09pa noch herzustellen

Sign., num. & dat.

Ausst.: 1979 Messina, 1980 Pesaro, 1981 Berkeley, 1982 Paris, 1983 Milano, 1983 Colum-bus, 1985 Firenze, 1986 Ravenna, 1987 New York, 1987 Malcesine, 1988 Venezia II, 1988 Agrigento, 1989 Novara, 1989 Monteciccardo, 1989 Alatri, 1993 Erice, 1994 Ja-pan, 1995 Lissone, 1995-96 Terni, 1997 Marsala, 1997 Finalborgo, 1998 Varese, 1999 Palma de Mallorca, 2001 Sassoferrato

Lit.: Argan 1986, o. S. (S. 5); Ballo 1984, S. 27, Abb. S. 107; Cesena 1995, S. 13, Abb. S.59, 60/61; Cimitero 1982 (Sammlung der wichtigsten Beiträge zu Debatte über das Friedhofsprojekt in Urbino); Colpo 1988, S. 22, 46f, 54, 75f, 98, Abb. S. 33; Di Genova 1991, S. 158, Abb. 517; Erice 1993, Abb. S. 62; Ferrara 1987, o. S., (Abb. & Text S.11); Finalborgo 1997, S. 11, Abb. S. 26/27, 28/29; Firenze1984, S. 12, 15, 49f, 150, 218, Abb. S. 151, 152, 2 x 153; Firenze 1985, Abb. S. 161; Hunter 1982, S. 202; Hun-ter 1995, Abb. S. 99; Japan 1994, Abb. S. 49; Joray 1977, Bd. II, S. 154/155, Abb. S. 171; Malcesine 1987, Abb. Tafel 25; Marsala 1997, Abb. S.96/97; Martin 3.3.82, Abb. S. 151, 152; Menna 10-83, S. 23; Monteciccardo 1989, Abb. o. S.; Moskau 1988, S. 82, 83, Abb. S. 85, 86, 87; New York 1987, Abb. (Deatail) o. S.; Novara 1989, Abb.; Palma de Mallorca 1999, S. 73, 76, Abb. S. 133; Pesaro 1990, S. 110, 142-147, 194, Abb. S. 144; Polaczec 10.10.84, & Abb.; Pomodoro 2007, S. 12, 13, 16, 17, 23f, 25, 296, 369, 578f, Abb. S. 13, 149, 579; Ravenna 1986, Abb. 3 x 63; Sassoferrato 2001, S. 21f, Abb. S. 21, 40/41; Scritti 2000, S. 10ff, 18, 23, 67, 113f, 128, 129, 134, 141, 145-153, 154f, 225f, Abb. S. 146, 340/341; Terni 1995, Abb. S. 77 (Detail); Varese 1998, S. 30, 133, Abb. S. 74, 75

Dies ist der zweite, überarbeitete Entwurf für die Erweiterung des Friedhofs San Bernardino in Urbino, mit dem Pomodoro an der Ausschreibung teilgenommen hat.

Archivnr.: 353c [550]

73 PR 2

Bozzetto cimitero di Urbino, 1973

Patinierte Bronze; 13,5 x 87 x 90 cm

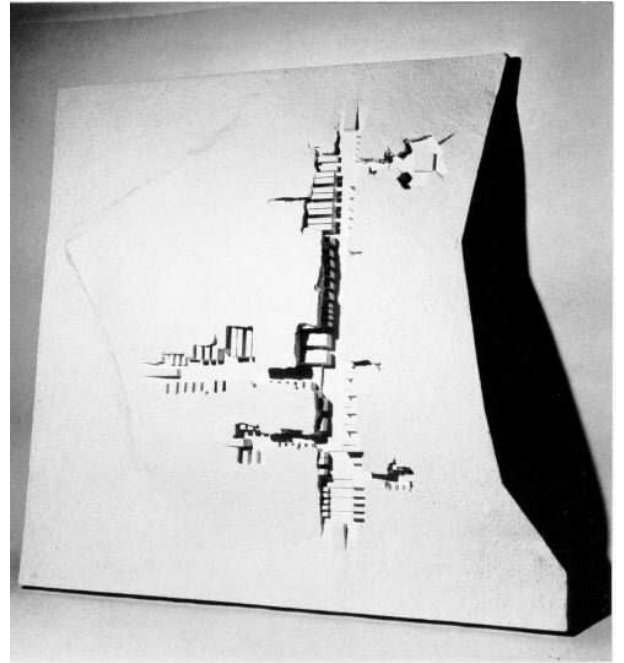
1/9 Privatbesitz Genova, 2/9 im Besitz des Künstlers;
3/9-9/9 noch herzustellen, 09pa im Besitz des
Künstlers; ein Ex. in Polyester (ohne Werk-
status)

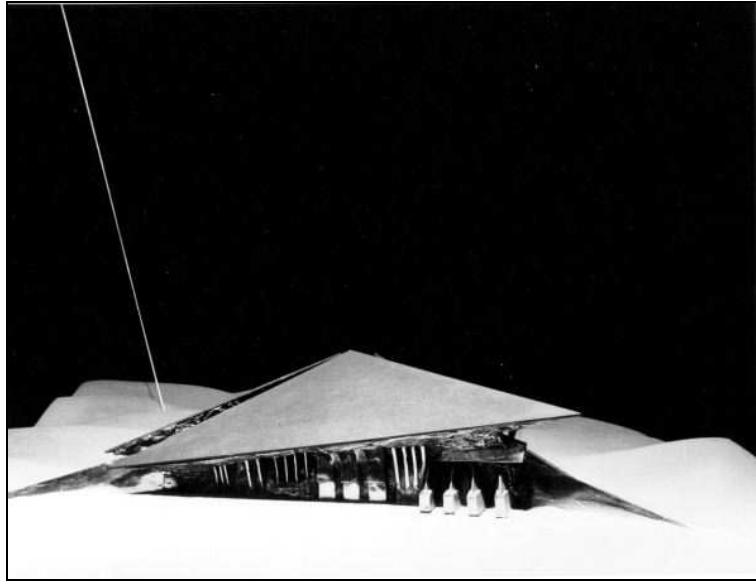
Ausst.: 1990 Pesaro

Lit.: Chenis 1999, Abb. S. 213; Pomodoro 2007, S.
578, Abb. S. 579; (Literatur zum Projekt: vgl.
auch *Progetto per il nuovo cimitero di Urbino*
73 PR 1.)

Dies ist der erste, vorbereitende Entwurf für die Erwei-
terung des Friedhofs St. Bernardo in Urbino.

Archivnr.: 353d [549]





75-80 PR 1

Tenda fortilizio, 1975-80

Bronze und Eisen, 25 x 134 x 114 cm

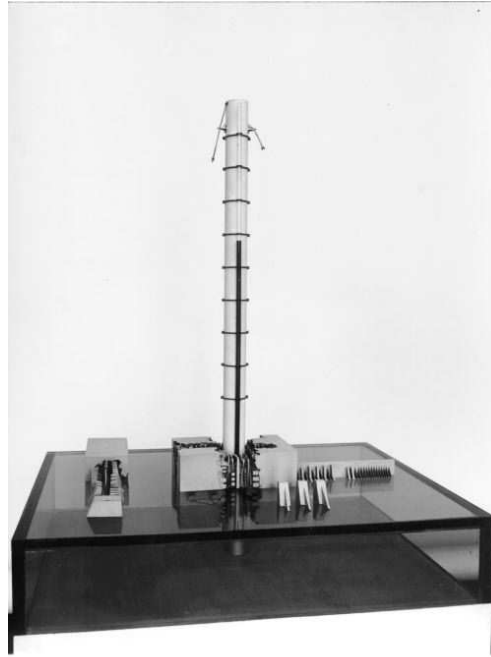
1/9, 3/9, 4/9 im Besitz des Künstlers; nicht sign.; 2/9 Firmenbesitz Tokyo, seit 1991; 5/9 – 9/9 noch herzustellen; 09pa Galerieverkauf Pesaro

Ausst.: 1980 Pesaro, 1981 Berkeley, 1982 Paris, 1983 Milano, 1983 Columbus, 1984 Firenze, 1985 Acireale, 1987 Malcesine, 1987 New York, 1988 Venezia, 1989 Novara, 1994 Japan, 1995 Cesena, 1997 Marsala, 1999 Palma de Mallorca, 2001 Sassoferrato

Lit.: L'architettura 10-88, S. 741, & Abb.; Ballo 1984, S. 27, Abb. S. 105; Cesena 1995, Abb. S. 66, 67, 69; Colpo 1988, S. 23, 46f, 76, 98; Firenze 1984, S. 15, 50, Abb. S. 157, 158, 2 x 159; Japan 1994, Abb. S. 52; Hunter 1982, S. 150 (& Zeichnung 138/140); Malcesine 1987, Abb. Tafel 28; Marsala 1997, Abb. S. 102/103; Novara 1989, Abb.; New York 1987, Text & Lit.: Abb. o. S.; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 136; Pomodoro 2007, S. 303, 370, 590, Abb. 156/157, 590; Sassoferrato 2001, Abb. S. 51/52; Scritti 2000, S. 67, 115, 128, 129, 141; Varese 1998, S. 61

Die *Tenda fortilizio* ist das Modell für eine in Stahlbeton auszuführende, in der Wüste als Zuflucht gedachte Architektur, die durch ein Nomadenzelt inspiriert wurde. Die Konstruktion sollte an einigen Stellen für Regen und Licht durchlässig sein. – Anregungen zu diesem Werk erhielt der Künstler auf einer Iranreise (1978/79).

Archivnr.: 418b [586]



77 PR 1

Faro, 1977

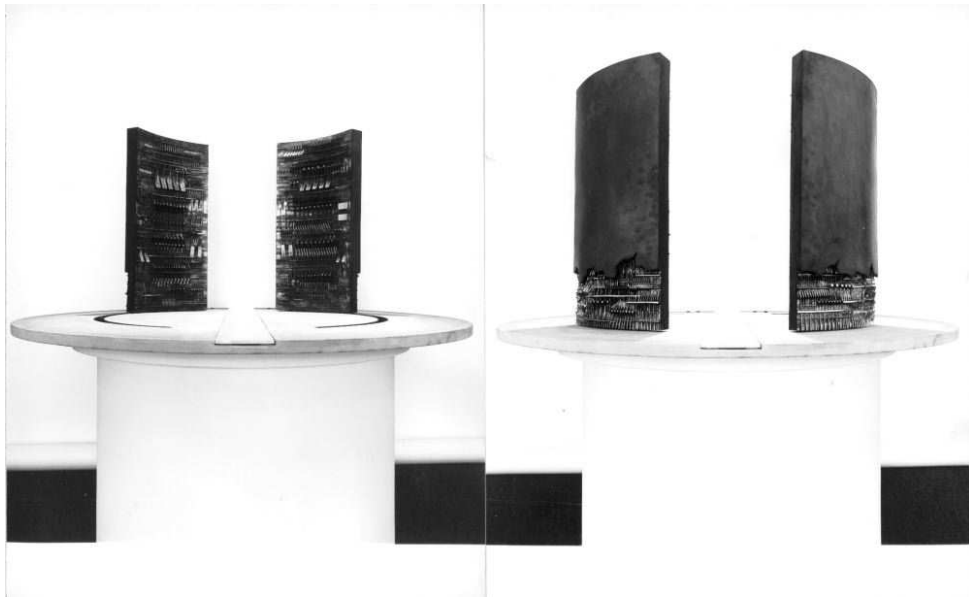
Patinierte Bronze und Plexiglas, 100 x 72 x 105 cm
1/9, 09pa im Besitz des Künstlers; 2/9 - 9/9, noch herzustellen

Ausst.: 1980 Bruxelles, 1981 Berkeley, 1982 Paris, 1983 Milano, 1983 Columbus, 1984 Firenze, 1988 Venezia

Lit.: Ballo 1984, S. 27; Castagnoli 25.7.80, o. Abb.; Columbus 1983, S. Abb. S. 50; Colpo 1988, S. 23, 46, 76, 98; Firenze 1984, S. 50, Abb. S. 2 x 160, 161; Pomodoro 2007, S. 303, 370, 598, Abb. S. 598; Scritti 2000, S. 67, 128, 129, 141

Vollständiger Titel (vgl. u. a. Firenze 1984): *Faro con segnale mobile interno sulla base portuale, detto la febbre del mare*. – Der Faro ist das Modell für ein Projekt für die Hafenmole in Taranto (geplante Höhe: 50 m, Ø 3 m). Die Arme sollten beweglich und mit Lichtern ausgestattet sein. Als Funktion war die Messung der Meereswellenstärke vorgesehen. Die mit einer roten Flüssigkeit gefüllten Säule verweist auf die Skala eines Fieberthermometers.

Archivnr.: 396b [617]



78-79 PR 1

Porta d'Europa, 1978-79

Bronze; je Element: 80 x 45 x 15 cm (Sockel: 115 x 55 x 1,5 cm)

1/9, 3/9, 5/9, 9/9 Galerieverkauf Venezia; 2/9 Privatbesitz; 4/9 Privatbesitz; 6/9 Galerieverkauf San Francisco (CA) USA; 7/9 Galerieverkauf Zürich; 8/9 Privatbesitz Mexiko, 9pa Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano, sign., num. & dat.

Ausst.: 1980 Pesaro, 1981 Berkeley, 1982 Paris, 1983 Milano, 1983 Columbus, 1984 Firenze, 1987 New York, 1988 Venezia, 1989 Novara, 1994 Japan, 1997 Marsala, 1998 Varese, 1999 Palma de Mallorca, 2001 Sassoferrato

Lit.: Colpo 1988, S. 54; Columbus 1983, Abb. S. 2 x 49; Firenze 1984, S. 15, Abb. S. 163; Japan 1994, Abb. S. 53; Marsala 1997, Abb. S. 100, 101; Martin 1-82, S. 104, Abb. S. 106; Milano 2001, S. 15; Novara 1989, 3 x Abb.; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 134, 135; Pomodoro 2007, S. 303, 370, 599, Abb. S. 161, 598; Rosso 9-82, S. 46/47, & Abb.; Sassoferrato 2001, Abb. S. 53, 54/55; Scritti 2000, S. 140f, Abb. S. 345; Varese 1998, S. 134, Abb. S. 78, 79

Diese *Porta* ist das Modell für eine 16 Meter hohe, nicht ausgeführte Großskulptur, die anlässlich des 1000-jährigen Bestehens der Stadt Brüssel, auf dem Place Montgomery, aufgestellt werden sollte. Sie sollte ein Zeichen der Verbundenheit der europäischen Nationen sein. Die Flügel sollten auch im ausgeführten Projekt beweglich sein. Die Achse sollte von einem Wasserlauf gebildet werden.

Archivnr.: 409b [621]

79 PR 1

Bozzetto Triade, 1979

Bronze; 3 Säulenelemente: je 65 cm, Ø 6,5 cm
1/2 Galerieverkauf New York (NY) USA, auf Sockel
sign. & num.; 2/2 Firmenbesitz, Purchase (NY)
USA; 02pa Verbleib unbekannt; pa im Besitz
des Künstlers

Lit.: Hunter 1982, Abb. S. 109; Hunter 1995, Abb. S.
105; Pomodoro 2007, S. 606, Abb. S. 607
Dieser *Bozzetto* bereitet die Skulpturengruppe *Triade*
(79 SC 3) vor, die ursprünglich für einen
öffentlichen Platz in Teheran/Iran geplant war.

Archivnr.: 411 [646]



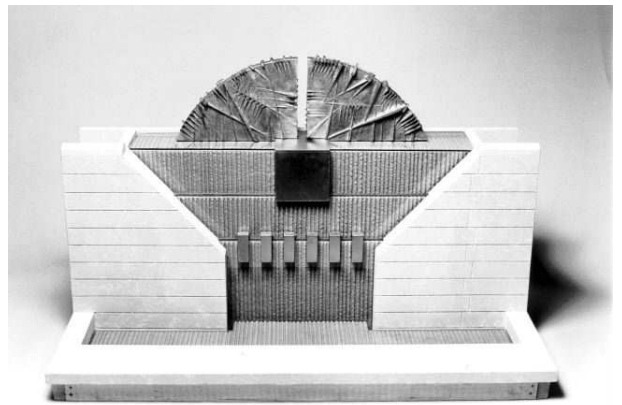
82 PR 1

Bozzetto fontana Copenhagen, 1982

Polyester, Plexiglas; 65 x 100 x 50 cm
Einzelstück
A. P. Møller Foundation, København

Dieser *Bozzetto* bereitet die zwei *Forme solari* (vgl.
82-83 SC 1) mit ihrer architektonischen
Einbindung vor.

Archivnr.: 450



82 PR 2

Bozzetto colonne Copenaghen, 1982

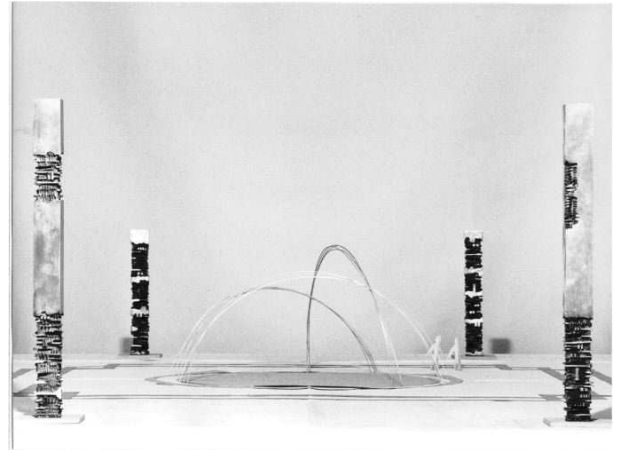
Plexiglas (Säulen: Bronze); je zwei Säulen: 71 x 6 x 6
x cm; je zwei Säulen: 44 x 6 x 6 cm

Einzelstück

Verbleib unbekannt

Diese erste Version für das Projekt Amaliehaven in
København (vgl. 82-83 SC 2) zeigt die *Pillari
per Amaliehaven* in ihrem architektonischen
Kontext.

Archivnr.: 451



83 PR 1

La rotella fantastica, 1983

Polyester und Bronze, Räder: Ø 250 cm

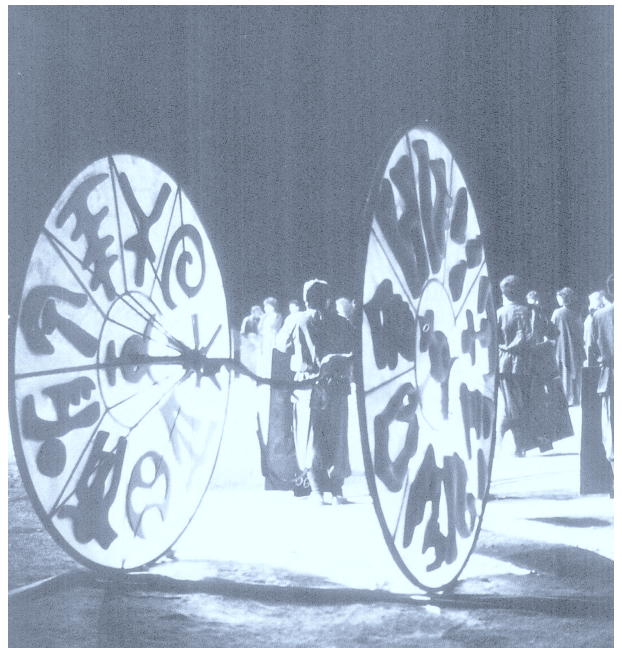
3 Ex.: 1. Stadt Gibellina; 2. + 3. im Besitz des
Künstlers

Ausst.: 1984 Firenze

Lit.: Firenze 1984, Abb. S. 177; Hunter 1995, Abb. S.
185; Sarzana 1995, Abb. S. 138; Pomodoro
2007, S. 634, Abb. S. 635; Scritti 2000, Abb.
S. 47

Die *Rotella fantastica* wurde 1983 für die Theaterauf-
führung von „Orestea-Agamennuni“ von Emi-
lio Isgrò, nach Aischylos in Gibellina (Sizilien)
hergestellt. Sie ist mit einer Tragevorrichtung
versehen und diente für den Auftritt der Figur
des Boten („Messagero“). Ausgestellt wird das
Werk meist mit einer Puppe in Menschengröße.

Archivnr.: 483a [725]



83-84 PR 1

Telaio dell'invenzione, 1983-1984

Bronze, 80 x 65 x 40 cm

1/1 Firma Filpucci, Prato; 01pa Privatbesitz, Sartirana, seit Ende 1989, sign. & num.; pa Privatbesitz Vicenza, seit Herst 1986; pa im Besitz des Künstlers

(Original-)Modell in Polyester: im Besitz des Künstlers

Dieser Bozzetto bereitete die größere Ausführung von *Telaio dell'invenzione* (83-84 PR 2) vor.

Ausst.: 1984 Firenze, 1985 Milano II, 1985 San Francisco, 1988 Zürich, 1999 Palma de Mallorca

Lit.: Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 138; Pomodoro 2007, S. 642 + Abb.

Archivnr.: 512 [739]



84-85 PR 1

Telaio dell'invenzione, 1984-85

Bronze und Eisen; 214 x 108 x 220 cm

Einzelstück

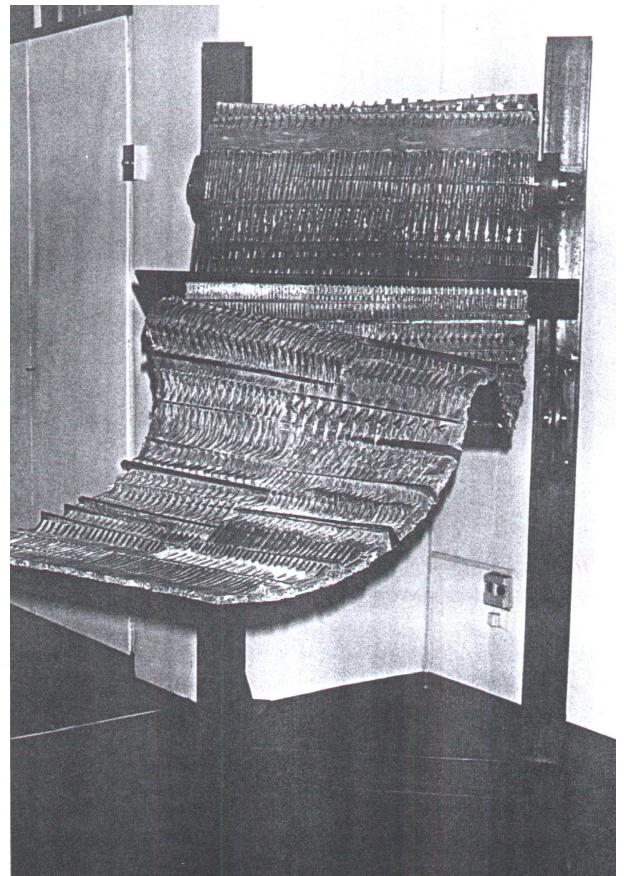
Firma Filpucci, Prato, seit März 1985

Ausst.: 1985 Milano II

Lit.: Giornale 6.4.85, o. Abb.; Nardi 9.4.85, o. Abb.; Pomodoro 2007, S. 315, 370, 647, Abb. S. 647

Diese im Auftrag des Stoffherstellers Filpucci geschaffene Plastik wurde durch einen Bozzetto vorbereitet (vgl. 83-84 PR 1).

Archivnr.: 512a [752]



84-85 RI 2

Forze del profondo e del cielo, 1984-85

Sieben in Wand eingelassene Bronzelemente in verschiedenen Größen.

Banca Commerciale Italiana, Milano (Corso di Porta Nuova, 7), dort fest an der Wand der Schalterhalle installiert.

Einzelstück

Ausst.: Hunter 1995, S. 139, 316, Abb. S. 140/141; Marsala 1987, S. 18, Modi 1992, Abb. S. 8 (als Teil der Schalterhalle); Pomodoro 1992, S. 97; Pomodoro 2007, S. 70, 71; Tagliacarne 8-86, Abb. S. 36

Lit.: Pomodoro 2007, S. 646 + Abb.

Archivnr.: 514b [751]



85 PR 1

Modellino, 1985

Drei Bronzeelemente auf Glas und Plexiglas
25 x 57 x 22 cm, Größe der Güsse: ca. 23 x 10 x 6 cm
(vgl. jeweils 85 PS 6-8)

Einzelstück

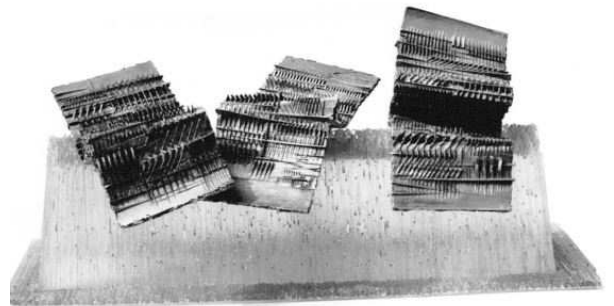
Im Besitz des Künstlers; zwischenzeitlich beim Auftraggeber

Nicht sign.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 657 + Abb.

Dieses Modell einer Brunnenanlage für einen amerikanischen Privatmann entstand unter Verwendung der *Fogli* (85 PS 6, 85 PS 7, 85 PS 8), die auf eine den Wasserfluss imitierenden Glas-Plexiglas-Konstruktion gesetzt sind.

Archivnr.: 530 [778]





86 PR 1

Lunghe tracce concentriche, 1986

Bronze, 8 x 94 x 103 cm

1/9 - 2/9 im Besitz des Künstlers; 3/9 Galerieverkauf Zürich, 4/9 - 9/9 noch herzustellen; 09pa im Besitz des Künstlers; 1 Ex. in Polyester (ohne Werkstatus)

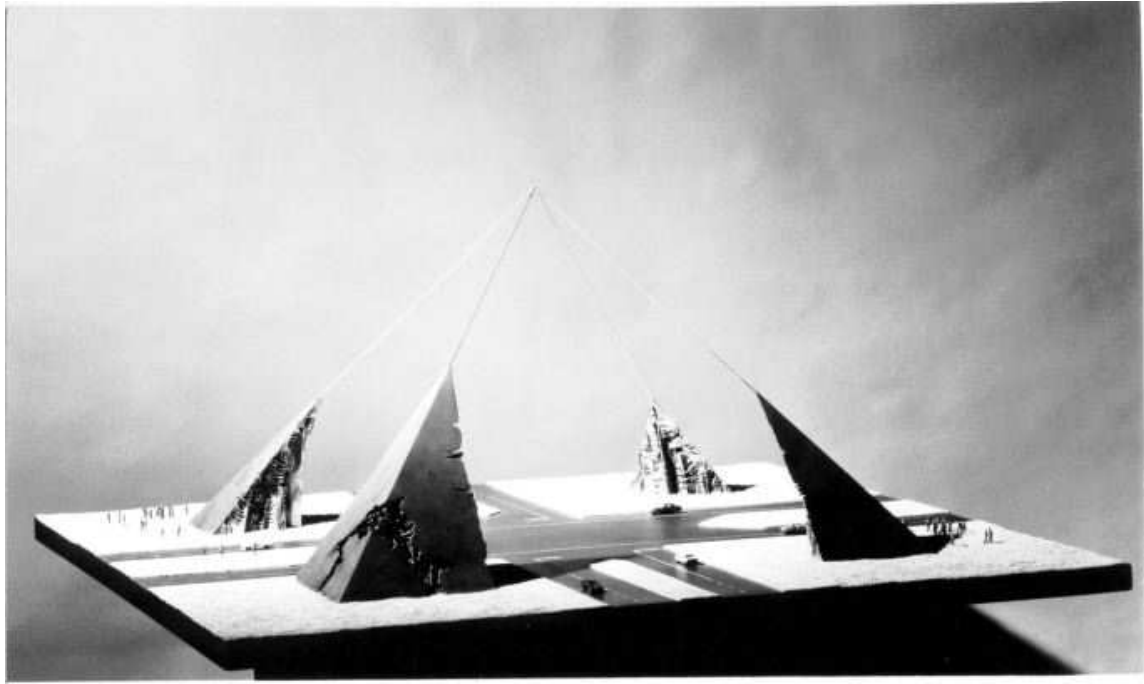
Alle Ex.: sign., num. & dat.

Ausst.: 1986 New York, 1987 Malcesine, 1988 Zürich, 1988 Venezia II, 1994 Japan, 1995 Cesena, 1997 Marsala, 1997 Trento, 1998 Varese, 1999 Palma de Mallorca, 2001 Sassoferrato

Lit.: Cesena 1995, S. 13, Abb. S. 71; Hunter 1995, S. 280, 316, Abb. S. 292/293; Japan 1994, Abb. S. 65; Malcesine 1987, Abb. Nr. 32; Marsala 1997, S. 21, Abb. S. 104/105; New York 1986, Abb. o. S.; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 139; Pomodoro 2007, S. 664 + Abb.; Sassoferrato 2001, S. 58, Abb. S. 60/61; Scritti 2000, S. 114, Abb. S. 114; Varese 1998, S. 61, 134, Abb. S. 80

Lunghe tracce concentriche entstand als Architekturmodell für eine labyrinthartige Gartenanlage für einen italienischen Privatmann in Gubbio (weitere Entwürfe zu diesem Projekt: vgl. im Archiv des Künstlers: P 1986/3).

Archivnr.: 563 [797]



86 PR 2

Piramide della mente, 1986

Bronze, 55 x 90 x 90 cm

Guss: Geccherle, Milano (Sockel: De Andreis, Quinto Stampi): 1/9 Museo Italo Americano, San Francisco (CA) USA, 1993, Schenkung Marion Green, die es über Galerie in Venezia erworben hatte. 2/9 Firmenbesitz, Tokyo, Sockel aus Eisen und Polyester, (Guss: Geccherle, Milano); 3/9 im Besitz des Künstlers; 4/9 - 9/9, 09pa noch herzustellen;

Es existiert 1 Ex. in Polyester ohne Werkstatus.

Ausst.: 1987 New York, 1988 Venezia, 1994 Japan, 1995 Cesena, 1995-96 Terni, 1997 Marsala, 1997 Trento, 1998 Varese, 1999 Palma de Mallorca, 2001 Sassoferrato

Lit.: L'architettura 10-88, S. 740, & Abb.; Archivio 6-8 95, S. 11; Cesena 1995, S. 14, Abb. S. 73, 74/75; Fini 5-87, S. 24 (Projekt); Japan 1994, Abb. S. 64; Hunter 1995, S. 294; Marsala 1997, S. 21, Abb. S. 106/107; Palma de Mallorca 1999, S. 78, 79 Abb. S. 2 x 140; Pomodoro 2007, S. 661 + Abb.; Sassoferrato 2001, S. 62, Abb. S. 63, 64/65; Scritti 2000, S. 115f, 195; Terni 1995, Abb. S. 78; Varese 1998, S. 61, 134, Abb. S. 81

Die *Piramide della mente* ist das Modell für ein ca. 100 Meter hohes, nicht ausgeführtes architektonisches Projekt im Silicon Valley in Kalifornien: Über der Kreuzung zweier Autobahnen sollte aus den Ecken einer Pyramidenform ein Laser mit farbigem Licht die Kanten der Pyramide zeichnen. – Diese Idee nahm Pomodoro 1989 wieder auf und verwirklichte sie als *Piramide di luce* in der Theateraufführung „La passione di Cleopatra“ (von Ahmad Shawqi, Regie: Chérif), die in den Überresten von Gibellina inszeniert wurde (vgl. z. B. Abb. in Scritti 2000, S. 163).

Archivnr.: 564 [789]

86 PR 3

Grande aratro arcaico, 1986

Bronze; 33 x 20 x 13 cm, Sockel: 0,8 x 24 x 45 cm
Auflage noch nicht festgelegt; bisher: 1 Ex. Privat-
besitz; 1 Ex. im Besitz des Künstlers

Ausst.: 1995 Sarzana

Lit.: Sarzana 1995, Abb. S. 143

Dieses Modell ist hervorgegangen aus der Arbeit für
die Bühnengestaltung von „La tragedia di
Didone, regina di Cartagine“ nach Christofer
Marlowe, 1986 in Gibellina (Sizilien).

Archivnr.: 582



86 PR 4

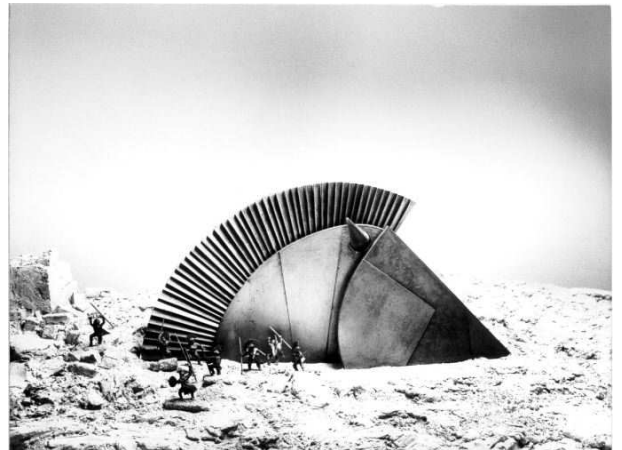
Cavallo per Didone, 1986

Aluminium; 35 x 36 x 76 cm (Sockel: 8 x 25 x 95 cm)
Auflage: noch nicht festgelegt
Guss: Boffino & Cereda, Abbiategrasso: 1 Ex. Privat-
besitz seit 1987, 1 Ex. im Besitz des Künstlers

Lit.: Pomodoro 2007, S. 666 + Abb.

Dieses Modell ist hervorgegangen aus der Arbeit für
die Bühnengestaltung von „La tragedia di
Didone, regina di Cartagine“ nach Christofer
Marlowe, 1986 in Gibellina (Sizilien).

Archivnr.: 583 [803]



87 PR 1

Cancello solare, 1987

Bronze, Ø 500 cm

1/2 Weingut Ca' del Bosco (Brescia), (Guss: Bonvicini, Sommacampagna); 2/2, 02pa noch herzustellen

Der Auftraggeber, das Weingut Ca' del Bosco verwendet den *Cancello solare* als Gitter für die Zufahrt zum Anwesen.

Lit.: Bonfadini 7.7.93, S. 16 + Abb.; Pitta 12.7.93, S. 76-77, Abb. S. 76; Pomodoro 2007, S. 671, Abb. S. 192, 193, 671

Archivnr.: 600 [814]





87-88 PR 1

Gli scettri, 1987-88

Silber, Sockel aus Stein oder Bronze

Höhe der Güsse: I. 38,3 II. 33 III. 34,5, IV. 35,5, V. 34,6 cm, (Höhe Postamente der *Scettri*: 4,3 cm), Breite: 7-13,5; Tiefe: 1-3 cm; Sockel: 40 x 40 x 2 cm, Bronzesockel: 2,3 x 39,3 x 39,3
Guss: Geccherle, Milano: 1/9 Galeriebesitz Spoleto Nov. 2000 durch Privatbesitz Spoleto; 2/9, 3/9 im Besitz des Künstlers (Ex. 3/9: auf Sockel: sign., num. & betit.); 4/9 - 9/9, 09 pa noch herzustellen; pa Galerieverkauf Zürich 1989; pa Region Val D'Aosta (in Edelstahl gegossen durch Delta Cogne, Verres)

Ausst.: 1988 Zürich, 1988 Firenze II, 1989 Novara, 1990 Aosta, 1991 Venezia, 1994 Japan, 1995 Milano II

Lit.: Aosta 1990, Abb. 61; Colpo 1988, Abb. S. 30/31; Di Genova 1991, Abb. S. 518; Japan 1994, Abb. S. 67; Milano II 1995, Abb. S. 28; Novara 1989, o. S., Abb. Titel; Paris 2002, Abb. S. 82; Pomodoro 2007, S. 10, 11, 321, 371, 672, Abb. S. 10, 672; Seoul 1988, Abb. 385; Terni 1995, Abb. S. 70/71; Venturoli 19.6.88, S. 15, Abb.

Dieses Modell verbindet die fünf Studien der *Scettri* (vgl. 87-88 SC 2, 87-88 SC 3, 87-88 SC 5, 87-88 SC 6, 87-88 SC 7)

Archivnr.: 593 [815]

88 PR 1

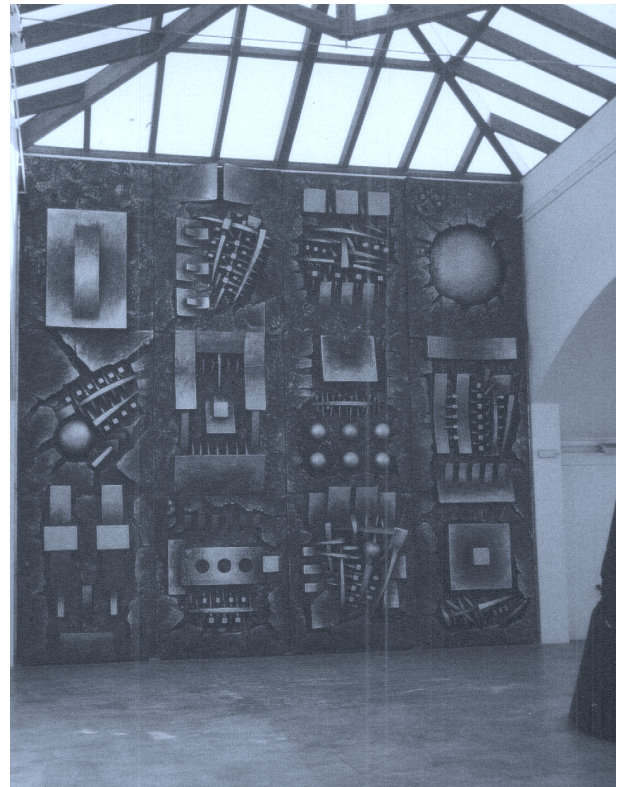
Portale per „Oedipus Rex“ di Stravinsky, 1988
Schaumstoff, Holz, Fiberglass; 840 x 960 x 60 cm

Lit.: Hunter 1995, Abb. S. 211 (Aufbauphase), S. 216/217; Palma de Mallorca 1999, Abb. S. 75; Pomodoro 2007, S. 681 + Abb.

Dieses Monumentalrelief entstand als Bühnenbildhintergrund für die Aufführung von Igor Stravinskis/Jean Cocteau „Oedipus Rex“, 1988 in Siena (vgl. auch Hunter 1995, Abb. S. 211-217). Es war nach Eröffnung der Fondazione Arnaldo Pomodoro in Quinto Stampi an der Stirnseite der großen Ausstellungshalle aufgestellt.

Archivnr.: 606b [837]

(Abb.: Verfasserin)



89 PR 1

Sole, 1989

Polyester, Ø 160 cm

Genaue Anzahl noch zu definieren: 1 Ex: weißer Polyester, im Besitz des Künstlers; 1 Ex: goldfarben angemalter Polyester, im Besitz des Künstlers

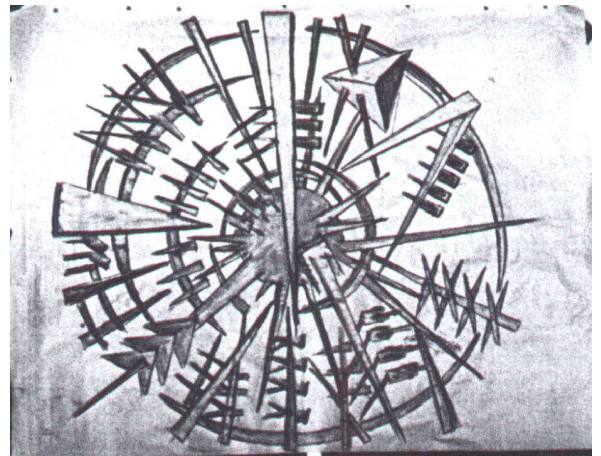
Es ist eine Edition in Bronze geplant.

Ein Exemplar wurde für die Ausführung einer Tür in Römischen Privatbesitz verwendet (vgl. 98 SC 2). – Der erste Entwurf sollte als Trennwand zwischen Verkaufsraum und Fenster eines Ladengeschäftes dienen.

Lit.: Pomodoro 2007, S. 689 + Abb.

Archivnr.: 614 [854]

(Keine Abb. des eigentlichen Werkes vorhanden;
Abb.: Entwurfzeichnung, die der Ausführung entspricht.)



89-94 PR 1

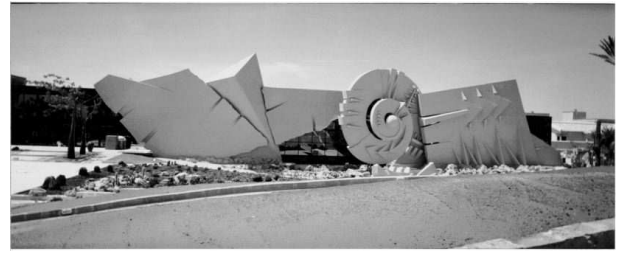
Moto terreno solare, 1989-94

Zement, 300-900 m x 9000 cm

Einzelstück

Auftraggeber und Aufstellungsort: Franco & Paula
Laudicina für den Restaurationsbetrieb „Simposio di Minoa“, Marsala

Lit.: Colonetti 94-95, S. 71, Abb.; Di Gennaro 1997, S. 110, Abb. S. 110; Hunter 1995, S. 316, Abb. S.6 x 322, 6 x 323, 324/325, 326/327, 328/329; Leonetti 1-95, S. 66-69, + Abb.; Marchelli 6-95, S. 18-23, Abb. 18/19, 2 x 20, 22, 23; Marsala 1997, S. 22, Abb. S. 22; Palma de Mallorca 1999 Abb. S. 57; Paris 2002, Abb. S. 220/221; Pomodoro 2007, S. 16, 17f, 20, 23, 25, 334, 372, 695, Abb. 2 x S. 20, 206/207, 2 x 208, 209, 695; Robertazzi 5-95, S. 39-40, + Abb., Scritti 2000, S. 174-176, Abb. S. 175; Sphere 1997, Abb. S. 150/151, 152, 153



Das aus fünf einzelnen architektonischen Elementen bestehende Werk ist der Glasfassade des Gebäudes vorgelagert, das hauptsächlich für Konferenzen und Banquette genutzt wird. Es ist in eine, die Bewegung der Skulpturwände unterstützenden Gartengestaltung (Landschaftsarchitektur: Ermanno Casasco) eingebunden.

Archivnr.: 644a [862]

91-92 PR 1

Frecce al cielo, 1991-92

Sechs Bronzeelemente auf Mauer; unterschiedliche Maße: kleinstes Element: 90 x 45 cm, größtes Element: 340 x 80 x ca 100 cm

Einzelstück

Guss: De Andreis, Quintostampi und Battaglia, Milano
(pyramidenförmiges Element)

Maeda House Foundation, Tokyo

Lit.: Hunter, S. 312, Abb. S. 314, 315; Palma de Mallorca 1999, S. 78, 79; Pomodoro 2007, S. 331, 371f, 710, Abb. S. 710

Das vertikale Element (nicht auf der Abb. zu sehen) ist identisch mit der *Scultura verticale* (90 SC 6). - Die *Frecce al cielo* sind auf den zwei Seiten einer hohen, trennenden Mauer zwischen dem Innenhof und der Straße angebracht. Die Bronzeelemente haben keinen sichtbaren Bezug aufeinander. Es gibt jedoch im Archiv des Künstlers Entwürfe, in denen eine Verbindung der



Pfeilelemente durch die Scharte am oberen Mauerabschluss angestrebt wurde (vgl. P 1995, 1990/1, aber auch die Zeichnungen in Hunter Abb. S. 313).

Archivnr.: 667 [900]

(Abb.: Teilansicht)

95 PR 1

Ingresso nel labirinto, 1995

Transparentes Fiberglass, das teilweise mit patinierter
Kupferfolie behandelt ist
Mauer: 400 x 700 cm, Zimmer: 400 x 400 x 350 cm

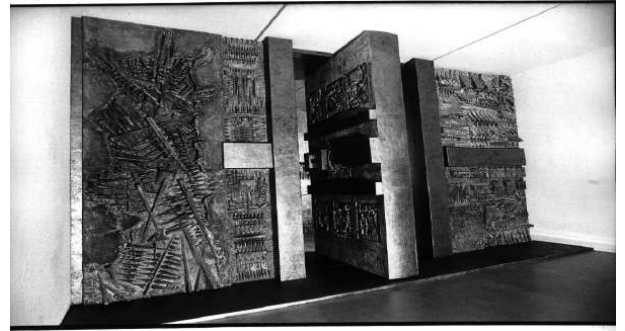
Ausst.: 1995 Milano III, 1997 San Leo

Lit.: Pomodoro 2007, S. 728, Abb. S. 228, 229, 728;
San Leo o. J., S. 15, Abb. S. 3 x 6, 25 (o. S.);
San Leo 1998, S. 31, 43, Abb. 69, 104/105,
106, 107, 109, 110/111, 112, 113

Dieses Werk wurde bisher mit folgendem Motto prä-
sentiert: *“Amarezza si impadronì del mio
animo, la paura della morte mi vinse ed ora io
vago in steppa” Gilgamesh 2000 a. C. tavola
IX.*³⁹

Archivnr.: 694 [950]

³⁹ Übersetzung der Inschrift nach der Gilgamesch-Übertragung von Hartmut Schmökel: „Verzweiflung hat mein Inneres erfüllt, vorm Tode bebend irr’ ich durch die Steppe“, Tafel IX, I, Assyrischer Version, Stuttgart-Berlin-Köln 1966⁹



95 PR 2

Arco-in-cielo, 1995

Keramik („cotto creificato“); 550 x 1200 x 70 cm

1 Ex. Stadt Castellamonte

1 Ex. Parco di Negombo, Lacco Ameno, Baia di S.
Montano, Isola d’Ischia (farbliche Abwei-
chung, glasiert), Einweihung: 21.6.95

Dieses Werk besteht aus 62 verschiedenen Tontafel,
jeweils 70 x 70 cm groß.

Ausst.: Castellamonte 1995. S. 12, S. 14/15; Oneto 2-
99 S. 48-57, Abb. S. 48; Palma de Mallorca
1999, Abb. S. 63; Paris 2002, Abb. S. 116/114;
Pomodoro 2007, S. 18, 21, 336, 372, 728, Abb.
S. 21, 230, 729; Scritti 2000, S. 188-193, Abb.
S. 190

Archivnr.: 695 [951]



95 PR 3

„Carmen Graffiti“, 1995

Bronze, Kunstharz und Blei; 22 x 47 x 24 cm
1/2 Privatbesitz Milano; 2/2 im Besitz des Künstlers,
sign., num., dat. & betit.; pa Privatbesitz
Milano, Jan. 1997, auf Sockel sign., dat. &
betit., mit Widmung; pa Privatbesitz Italien,
Januar 1997

Zusatzbezeichnung: *bozzetto*

Lit.: Pomodoro 2007, S. 726 + Abb.; Seicento 1995, S.
131-135

Das Werk ist eine leicht überarbeitete Fassung des
Bühnenbildmodells für „Carmen Graffiti“
(Musik: Giorgio Gaslini nach Bizet, Choreo-
graphie: Francisco Sedenio), aufgeführt 1995 in
Villa Arconati, Castellazzo.

Archivnr.: 701 [945]



97 PR 1

Fantasma di Cagliostro, 1997

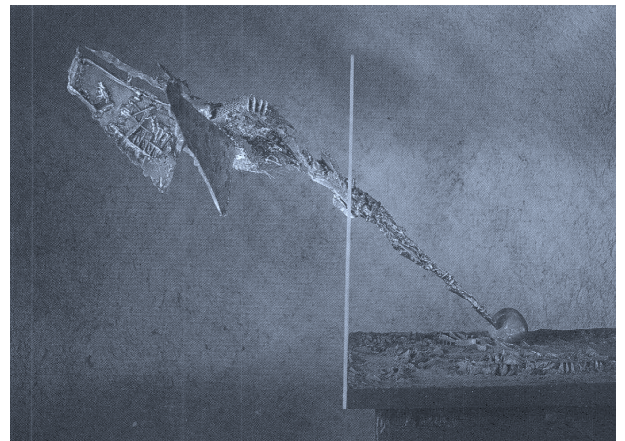
Bronze, Blei, Kunstharz, Plexiglas; 35 x 60 x 31 cm
Einzelstück
Im Besitz des Künstlers
Zusatzbezeichnung: *bozzetto*

Ausst.: 2001 Milano,

Lit.: Pomodoro 2007, S. 738 + Abb.; San Leo 1998,
Abb. S. 102; Milano 2001, Abb. S. 84

Diese architektonische Studie bereitete die Installation
des *Fantasma di Cagliostro* in der Rocca di San
Leo vor (vgl. 97 PR 2). – Die Plexiglasabtren-
nung kennzeichnet die Mauer der Roccaforte di
San Leo, durch die das *Fantasma* hervorstoßen
soll.

Archivnr.: 721a [977]





97 PR 2

Fantasma di Cagliostro, 1997

Mit Blättern aus patiniertem Kupfer belegtes Fiberglas, Glas, Mosaik und andere Materialien

Maße: Boden: 50 x 290 x 310 cm

Figur: 700 x 310 x 200 cm

Herstellung der Mosaikarbeiten: Marco De Luca

Einzelstück

Im Besitz des Künstlers

Ausst.: 1997 San Leo

Lit.: Pomodoro 2007, S. 341, 372, 738, Abb. S. 219, 738; Praemium 1999, Abb. S. 98; San Leo o. J., S. 15, 20ff (o. S.); San Leo 1998, S. 31-35, 53-57, Abb. Titel, S. 2 x 50, 52, 54/55, 2 x 56, 57, 58/58, 77, 95, 96, 97, 98/99, 100, 101, 103; Scritti 2000, S. 197-202, Abb. S. 198/199

Die Installation wurde anlässlich der Ausstellung in San Leo für die Zelle geschaffen, in der der Freimaurer und Abenteurer Cagliostro (Giuseppe Balsamo) von der päpstlichen Inquisition bis zu seinem Tod gefangen gehalten wurde. Aus dem mit Mosaik und informellen Elementen gestalteten Fußboden stößt das „Gespenst“ Cagliostros aus einem herzförmigen roten Gebilde durch die Fensteröffnung nach außen. Der Betrachter sieht die Szene nur durch ein Guckloch in der Deckklappe, durch die der Gefangene von seinen Wärtern versorgt wurde. Als eigentliches *fantasma* entfaltet sich außerhalb der dicken Mauer ein insektenartiges Gespinnst aus Flügelfragmenten und Spitzen, (vgl. auch *Bozzetto* 97 PR 1). – Das Ausgangsmaterial für das „Gespenst“ ist ein Bühnenelement für die Aufführung von Bernhard M. Koltés’ „Nella solitudine dei campi di cotone“ („Dans la solitude des champs de coton“), das 1992 in Rom, unter der Regie von Cherif aufgeführt wurde. Es ist für diese Installation stark überarbeitet worden.

Archivnr.: 721 [978]

(Die Abb. zeigt lediglich den äußeren Teil der Installation)

97-98 PR 1

Modello per la „Porta dei Re“ del Duomo di Cefalù,
1997-98

Bronze, 70 x 34 x cm

Einzelstück

Guss der Bronzeteile: Battaglia, Milano

Im Besitz des Künstlers

Ausst.: 1998 Palermo

Lit.: Pomodoro 2007, S. 24, 25, 342, 373, 743, Abb. S. 742; Scritti 2000, S. 273-275, 284, Abb. S. 272, 3 x 274, 275

Dieses Modell im Maßstab 1:10, entstand im Auftrag der Provincia Regionale di Palermo. Es zeigt den Entwurf für die Porta Regum des Dom in Cefalù (Grundsteinlegung: 1131). Als Thema ist die Transfiguration Christi dargestellt. – Im Rahmen dieses Entwurfes entstanden weitere Entwürfe für zwei seitliche Türen, deren Thematik und Namen sich auf Elias und Mose beziehen als Propheten Christi (Gips und Polyester, je 38 x 21 x 4 cm). Sie befinden sich im



Besitz des Künstlers und sind nicht archiviert. Die Größe des Archivmodells weicht von dem ähnlichen 97-98 PR 2 ab. Die Bronzegüsse (Flügel & Kugel) entstanden vom selben Originalmodell. Die Flügel sind ebenfalls mit einer lateinischen Inschrift versehen (vgl. 97-98 PR 2)

Archivnr.: 731 [987]

97-98 PR 2

Porta dei Re, 1997-98

Bronze; 106 x 100 x 79,5 cm; Größe der Flügel je 69 x 18,5 x 19,5; Kugel: Ø 20 cm

1/8 - 8/8 noch herzustellen; 08pa im Besitz des Künstlers: auf Seite einer Tür: sign., num. & dat. (Guss: Bronzetüren Battaglia, Milano; Architekturteile F.lli Bonisoli, Polli & Bardelli)

Ausst.: 2000 San Gabriele, 2000 New York, 2001 Sassoferrato

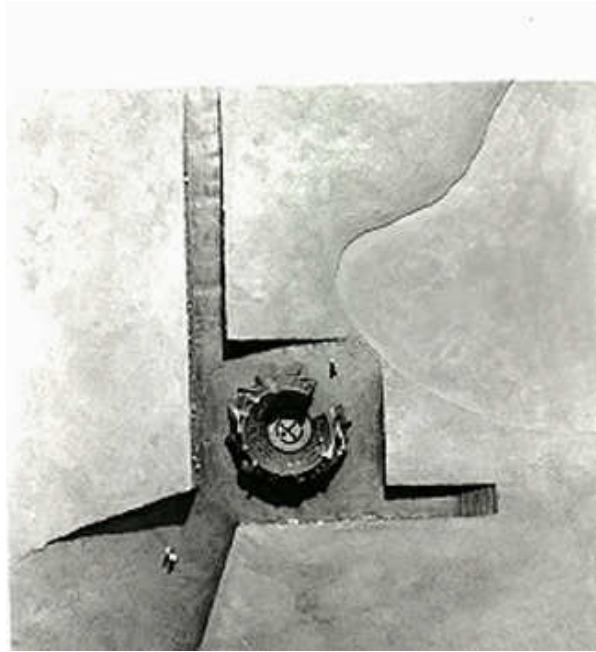
Lit.: New York 2000, Abb. S. 3 x 22, 3 x 23, 25; Pomodoro 2007, S. 743 + Abb.; San Gabriele 2000, S. 114, Abb. 115; Sassoferrato 2001 S. 80, Abb. S. 82, 6 x 83; Verdon 2001, S. 342, Abb. Nr. 146 (Detail)

Die Rückseite eines Türflügels ist mit einer Inschrift versehen:
QUALE SIT INTUS IN HIS APERIO
REGUM PORTA – NOBILE OPUS CLAREO UT EATIS
PER LUMINA CLARA – AD CLARUM LUMEN QUO
CHRISTUS EST OVIVM JANUA// ARNALDUS
POMUS AUREUS AUREA ME FINXIS – ANNUS
MILLENUS NONCENTENUS NONUS ERAT CHRISTI
QUANDO DICATA FUI.



Entstehungsgeschichte u. ä.: vgl. 97-98 PR 1

Archivnr.: 731a [988]



99 PR 1

The Site of Silence, 1999

Bronze, 18 x 118 x 108 cm

Guss: Rotunde: Geccherle, Milano; Modell: Battaglia, Milano: 1/8 – 8/8 noch herzustellen, 08 pa
im Besitz des Künstlers

Ausst.: 2000 New York

Lit.: New York 2000, Abb. S. 2 x 30, 31; Pomodoro 2007, S. 14, 15, 24, 25, 756, Abb. S. 756;
Scritti 2000, S. 290, Abb. S. 3 x 291

Dieses Modell zeigt das nicht ausgeführte Projekt einer Friedhofsanlage, die in Frederik Meijer Gardens, Grand Rapids (MI) USA, entstehen sollte. Die Grablege für mehrere hundert Personen konzipiert und Teil einer größeren schon bestehenden Gartenanlage. Der Entwurf für *The Site of Silence* knüpft an das Urbino-Projekt an (vgl. 73 PR 1): Ein künstlich errichteter Hügel wird quadratisch aufgeschnitten. An dessen Seiten befindet sich ein Zugang bzw. ein Gang mit Lokuli. Eine Spitze des Quadrates öffnet sich einem See, die gegenüberliegende bildet eine Verbindung zum Land. In der Mitte des Quadrates ist eine Rotunde angeordnet, in dessen Mitte ein T-förmiges Zeichen angebracht ist, unter dem das dort stehende Wasser des Sees noch zu ahnen ist.

Auftraggeber: Frederik Meijer

Archivnr.: 764 [1021]

01 PR 1

Modello „Corona radiante“ per St. John Cathedral,
Milwaukee (WI) USA, 2001

Bronze, Eisen, Holz; 100 x 55 x 55 cm (Maße der
Eisenstruktur, in der das Modell schwebt)
Guss (Geccherle, Milano): 1/2 St. John Cathedral,
Milwaukee, (WI) USA 2001; 2/2 im Besitz des
Künstlers; 02 pa Privatbesitz Milano

Lit.: Pomodoro 2007, S. 762 + Abb.

Der Corpus ist vom Mailänder Bildhauer Giuseppe
Maraniello geschaffen.

Modell für die *Corona radiante* (01 SC 1) im Maßstab
1:100.

Archivnr.: 771 [1029]



5.) Anhang: Abkürzungen der in Katalogteil verwendeten Ausstellungen
 Abkürzungen der im Katalogteil verwendeten Literatur

Abkürzungen der in Katalogteil verwendeten Ausstellungen

1954 Milano	„I Gioielli dello Studio 3P – Giorgio Perfetti, Giò e Arnaldo Pomodoro“, Milano, Galleria Montenapoleone 1954
1955 Milano	„Giò e Arnaldo Pomodoro“, Milano, Galleria del Naviglio 1955
1955 Venezia	„I ,3P' - Giorgio Perfetti, Giò e Arnaldo Pomodoro“, Venezia, Galleria del Cavallino 1955
1956 Venezia I	„Giò e Arnaldo Pomodoro“, Venezia, Galleria del Cavallino 1956
1956 Venezia II	„XXVIII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia“, Venezia 1956
1957 Buenos Aires	„Giò y Arnaldo Pomodoro“, Buenos Aires, Galleria Bonino 1957
1957 Milano	„Arte Nucleare“, Milano, Galleria San Fedele 1957
1957 Roma	„Arnaldo Pomodoro – Terre e metalli“, Roma, Galleria dell'Obelisco 1957
1957 Torino	„Arnaldo Pomodoro – Terre e Metalli“, Torino, Galleria Il Prisma 1957
1958 Bruxelles	„Giò e Arnaldo Pomodoro“, Bruxelles, Galerie Helios Art 1958
1958 Charleroi	„L'art du XXI ^{ème} siècle“, Charleroi, Palais des Expositions 1958
1958 Köln	„Arnaldo Pomodoro“, Köln, Kunstverein 1958
1958 Milano	„Giovani artisti italiani“, Milano, Sala La Permanente 1958
1958 Milano II	„Arnaldo Pomodoro“, Milano, Galleria del Naviglio 1958
1958 Spoleto	„VI Mostra Nazionale di Arti Figurative“, Spoleto 1958
1959 Bruxelles	„Arnaldo Pomodoro“, Bruxelles, Galerie Internationale d'Art Contemporain 1959
1959 Middelheim	„5 ^e Biennale voor Beeldhouwkunst“, Antwerpen, Freilicht-Skulpturenpark Middelheim 1959
1959 Paris	„Giò e Arnaldo Pomodoro“, Paris, Galerie Internationale d'Art Contemporain 1959
1959 Paris II	„Première Biennale des Jeunes“, Paris, Musée d'Art Modern 1959
1959 San Francisco	„Italy: Three Directions“, San Francisco, Italian Festival 1959
1959 New York	„Sculpture“, New York, World House Gallery 1959
1959-60 Venezia	„Vitalità nell'Arte“, Venezia-Amsterdam-Recklinghausen 1959-60
1959-60 Alexandria	„3 ^{ème} Biennale d'Alexandrie“, Alexandria (Ägypten), Musée des Beaux-Arts 1959-60

1960 Dallas	„Italian Sculptors of Today“, Dallas, Dallas Museum of Contemporary Art 1960
1960 Livorno	„Scultori italiani d’oggi“, Livorno, Centro Artistico Il Grattacielo 1960
1960 New York	„New Forms - New Media 1“, New York, Martha Jackson Gallery 1960
1960 Paris	„Sculture Italienne Contemporaine d’Arturo Martini à nos jours“, Paris, Musée Rodin 1960
1960 Saint Etienne	„Cent sculpteurs de Daumier à nos jours“, Saint-Etienne, Musée d’Art et d’Industrie 1960
1960 Spoleto	„VIII Mostra Nazionale di Arti Figurativi“, Spoleto 1960
1961 Gubbio	„I Biennale d’arte del Metallo“, Gubbio 1961
1961 Köln	„Vier Italiener“, Köln, Kunstverein 1961
1961 Liège	„Affirmations“, Liège, Musée des Beaux-Arts de Liège 1961
1961 London	„Ten Sculptors“, London, New London Gallery 1961
1961 Milano	„Continuità“, Milano, Galleria Pagani del Grattacielo 1961
1961 New York	„Contemporary Italian Sculpture“, New York, Casa Italiana of Columbia University, org. durch „The Livorno Art Center“ 1961
1961 Padova	„Biennale d’Arte Triveneta, IV Concorso Internazionale del Bronzetto di Padova“, Padova 1961
1961 Paris	„Continuità“, Paris, Galerie Internationale 1961
1961 Roma	„Arnaldo e Giò Pomodoro – Pietre e gioielli a Palazzo Massimo“, Roma, Palazzo Massimo 1961
1961 San Francisco	„New Works from Italy“, San Francisco, Bolles Gallery 1961
1961 Torino	„Continuità“, Torino, Galleria d’Arte La Bussola 1961
1962 Genf	„Arnaldo et Giò Pomodoro“, Genf, Musée de l’Antenne 1962
1962 London	„Aspects of Twentieth Century Art“, London, Marlborough New London Gallery 1962
1962 Los Angeles	„Recent Sculptures by Arnaldo Pomodoro“, Los Angeles, Felix Landau Gallery 1962
1962 Milano	„Continuità“, Milano, Galleria Levi 1962
1962 New York	„Sculpture from Daumier to Picasso“, New York, World House Galleries 1962
1962 Paris	„Arnaldo Pomodoro“, Paris, Galerie Internationale d’Art Contemporain 1962
1962 Spoleto	„Sculture nella città“, Spoleto 1962
1962 Spoleto II	„Mostra Internazionale di Scultura“, Spoleto, Galleria Toninelli Arte 1962
1963 Bruxelles	„Arnaldo Pomodoro“, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts 1963

1963 Paris	„Art Contemporain“, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées 1963
1963 Amsterdam	„Schrift und Bild“, Amsterdam, Stedelijk Museum; Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle
1963 Bruxelles	„Arnaldo Pomodoro“, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts 1963
1963 Genova	„Quadri e sculture dell'Italsider“, Genova, Galleria d'Arte del Teatro Stabile di Genova 1963
1963 Hannover	„124. Frühjahrsausstellung“, Hannover, Kunstverein 1963
1963 Paris	„Art Contemporain“, Paris, Grand Palais des Camps-Elysées 1963
1963 São Paulo	„VII Bienal internacional de São Paulo“, São Paulo 1963
1963-64 Milano	„Scultori della scuola di Milano“, Milano, Empfangssaal des Centro Pirelli 1963-1964
1964 Ancona	„Posizioni nell'arte contemporanea - VIII Mostra Nazionale di arti figurative“, Ancona 1964
1964 Cento	Eröffnungsausstellung der Galleria d'Arte Moderna Aroldo Bonzagni, Palazzo del Guercino, Cento 1964
1964 London	„The Peggy Guggenheim Collection“, London, Tate Gallery 1964
1964-65 Pittsburgh	„The Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture“, Carnegie Institute, Museum of Art, Pittsburgh, Pennsylvania 1964
1964 Torino	„Sculture in metallo“, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna 1964
1964 Venezia	„XXXII Biennale Internazionale d'arte di Venezia“, Venezia 1964
1965-66 Auckland	„Contemporary Italian Sculpture“, Auckland, u. a. 1965-66
1965-66 Essen	„12 italienische Bildhauer“, Essen, Folkwang Museum, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen 1965-66
1965 Humlebaek	„Arnaldo og Giò Pomodoro“, Louisiana Museum for moderne Kunst, Humlebaek 1965
1965 Köln	„Arnaldo Pomodoro“, Köln, Kölnischer Kunstverein 1965
1965 La Chaux-de-Fonds	„Arnaldo Pomodoro“, La Chaux-des-Fonds, Musée de Beaux-Arts 1965
1965 Los Angeles	„Recent sculptures by Arnaldo Pomodoro“, Los Angeles, Felix Landau Gallery 1965
1965 Milano	„Scultura Europea“, Milano, Salone Annunciata 1965
1965 Middelheim	„8 ^e Biennale voor Beeldhouwkunst“, Middelheim, Middelheimpark 1965
1965 New York	„Arnaldo Pomodoro“, New York, Marlborough-Gerson 1965
1965 New York II	„Sculptures from the Albert A. List Family Collection“, New York, New School Art Center 1965

1965 Paris	„La Main: Sculptures“, Paris, Galerie Claude Bernard 1965
1965 Roma	„Arnaldo Pomodoro“. Roma, Marlborough Galleria d'Arte 1965
1965 Roma II	„IX Quadriennale Nazionale d'Arte“, Roma, Palazzo delle Esposizioni 1965
1966 Arnhem	„5 ^e Internationale Beeldtentoonstelling Sonsbeek '66“, Arnhem 1966
1966 Bukarest	„Artisti italiani d'oggi“, Bukarest 1966
1966-67 Edinburgh	„Twenty Italian Sculptures“, Edinburgh, Scottish National Gallery of Modern Art (später: Hull, Sheffield, Manchester, Bristol, Coventry) 1966
1966 Genova	„Arnaldo Pomodoro“, Genova, Galleria del Deposito 1966
1966 Roma	„Arnaldo Pomodoro“, Roma, Galleria Ferro di Cavallo 1966
1966 Bari	„Sei maestri della generazione di mezzo“, Bari, Palazzo della Provincia 1966 (im Rahmen der „Biennale Nazionale d'Arte Contemporanea“)
1967 Firenze	„XVIII Mostra Internazionale d'Arte Premio del Fiorino“, Firenze, Palazzo Strozzi 1967
1967 Montreal	„Expo '67“, Montreal, Italienischer Pavillon 1967
1967-68 Pittsburgh	„The 1967 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture“, Pittsburgh, Museum of Art, Carnegie Institute 1967
1967 Tokyo	„Exhibition of Contemporary Italian Art“, Tokyo, The National Museum of Modern Art 1967
1968 Bruxelles	„40 ans d'Art vivant: Hommage à Robert Giron“, Bruxelles, Palais de Beaux-Arts 1968
1968 London	„Arnaldo Pomodoro“, London, Marlborough New London Gallery 1968
1968 Los Angeles	„Sculpture“, Los Angeles, Felix Landau Gallery 1968
1968 Milano	„Arnaldo Pomodoro“, Milano, Studio Marconi 1968
1968 New York	„Recent Italian Painting & Sculpture“, New York, The Jewish Museum 1968
1968 Stockholm	„I Rotanti - Arnaldo Pomodoro“, Stockholm, Galerie Pierre 1968
1969 Bruxelles	„Art actuel en Italie“, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts 1969
1969 La Chaux-de-Fonds	„Arnaldo Pomodoro“, La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux-Arts 1969
1969 Köln	„Arnaldo Pomodoro Werke 1959-1969“, Köln, Kunstverein 1969
1969 New York	„Works from the Peggy Guggenheim Foundation“, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum 1969
1969 New York II	„Inaugural Exhibition“, New York, New School Art Center 1969

- 1969 New York III „Twentieth-Century Art from the Nelson Aldrich Rockefeller Collection“, New York, Museum of Modern Art 1969
- 1969 Rotterdam „Arnaldo Pomodoro“, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen 1969
- 1969 Tokyo „Contemporary Art: Dialogue between the East and the West“, Tokyo, The National Museum of Modern Art 1969
- 1969 Zürich „Arnaldo Pomodoro“, Zürich, Galerie Semiha Huber, 1969
- 1970-71 Berkeley „Arnaldo Pomodoro: Sculpture 1960-1970“, Berkeley, University Art Museum, später: San Diego, Portland, Austin, Hartford 1970-71
- 1970 Firenze „Scultori italiani contemporanei“, Firenze, Galerie La Gradiva 1970
- 1970 Hannover „Moderne italienische Bildhauer“, Hannover, Würzburg, Kiel, Köln 1970
- 1970 Milano „Una scultura nella strada“, Milano, Einaudi (= Galleria di Via Manzoni) 1970
- 1970 Verona „Arnaldo Pomodoro“, Verona, Studio La Città 1970
- 1970-71
Pittsburgh „The Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Art“, Pittsburgh, Museum of Art, Carnegie Institute 1970-71
- 1971 Bari „Aspetti dell'Informale“, Bari, Pinacoteca Provinciale di Bari 1971
- 1971 Bologna „Via della scultura - Scultura italiana contemporanea nel centro storico Bolognese“, Bologna, Innenstadt 1971
- 1971 Liverpool „New Italian Art 1953-71“, Liverpool, Walker Art Gallery 1971
- 1971 Milano „Scultori italiani contemporanei“, Milano, Palazzo Reale, Sala delle Cariatidi 1971
- 1971 Milano II „Arnaldo Pomodoro: un centesimo di secondo“, Milano, Studio Marconi 1971
- 1971 Nürnberg „Gold + Silber, Schmuck + Gerät – Von Albrecht Dürer bis zur Gegenwart“, Nürnberg, Norishalle 1971
- 1971 Palermo „Arnaldo Pomodoro“, Palermo, Galleria Quattro Venti 1971
- 1971 Paris „IV^e Esposition internationale de sculpture contemporaine“, Paris, Musée Rodin 1971
- 1971 Pesaro „Arnaldo Pomodoro“, Pesaro, Galleria Il Segnapassi 1971
- 1971 Roma „Ettore Colla, Pietro Consagra, Arturo Martini, Umberto Mastroianni, Arnaldo Pomodoro, Giò Pomodoro, J. Raphael Soto“, Roma, Galleria Lo Spazio 1971
- 1972 Darmstadt „Arnaldo Pomodoro - Großplastiken“ Darmstadt, Staatstheater & Freiräume 1972
- 1972 Frankfurt „Arnaldo Pomodoro - Skulpturen, Zeichnungen, Graphik“, Frankfurt, Westend Galerie 1972

1972 Los Angeles	„20th Century Sculpture from Southern California Collections“, Los Angeles, UCLA Art Galleries 1972
1972 Milano	„Milano 70/70 – Un secolo d’arte“, Milano, Museo Poldi Pezzoli 1972
1972 München	„Arnaldo Pomodoro ‘72“, München, Galerie Otto Stangl 1972
1972 Venezia	„XXXVI Biennale Internazionale d’arte“, Venezia 1972
1973 Bruxelles	„Scultures Italiennes Contemporaines“, Bruxelles, Musées Royaux d’Art et Histoire, 1973
1973 Budapest	„II Biennale Internationale del la Petite Sculpture“, Budapest 1973
1973 Carrara	„VII Biennale Internazionale di Scultura“, Carrara, Accademia di Belle Arti 1973
1973 Genova	„Arnaldo Pomodoro: Insieme di lastre“, Genova, Galleria Fontane Marose 1973
1973 Santa Cruz de Tenerife	„1ª Exposicion Internacional de Escultura en la Calle“, Santa Cruz de Tenerife 1973-74
1974 Ferrara	„Omaggio all’ Ariosto“, Ferrara, Galleria Civica d’Arte Moderna 1974
1974 Milano	„Twentieth Century Monumental Sculpture“, New York, Marlborough Gallery 1974
1974 Hong Kong	„Contemporary Italian Scuplture“, Hong Kong, City Museum & Art Gallery 1974
1974-75 Livorno	Livorno, Museo di Livorno, 1974-75
1974 Milano	„Arnaldo Pomodoro“, Milano, Rotonda della Besana 1974
1974 Milano II	„XXVIII Biennale Nazionale d’Arte“, Milano, Palazzo della Permanente 1974
1974 Newport	„Monumenta“, Newport 1974
1974 New York	„Twentieth Century Monumental Sculpture“, New York, Marlborough Gallery 1974
1974 San Quirico d’Orcia	„Forme nel verde: IV Mostra di Scultura Internazionale“, San Quirico d’Orcia, Villa Chigi 1974
1974 Tokyo	„Eleven Contemporary Italian Sculptors“, Tokyo, Takaschimaye Department Store of Nihonbashi 1974
1974 Washington	Inaugural Exhibition, Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution 1974
1975 Intra	„Arnaldo Pomodoro: Disegni/ Litografie/ Sculture“, Intra, Galleria Corsini 1975
1975 Milano	„Incontri con i lavoratori, scultori d’oggi al festival dell’Unità“, Milano, Parco Arena Sempione 1975

1975 Paris	„Homage à Michel-Ange – Sculpteurs italiens Contemporains“, Paris, Grand Palais des Champs-Élysées 1975
1976 Milano	„Pietrarubbia's Work“, Milano, Studio Marconi 1976
1976 Paris	„Arnaldo Pomodoro: Ecritures, perforations d'objets“, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1976
1976 New York	„Arnaldo Pomodoro“, New York, Marlborough Gallery 1976
1976 Roma	„Esperienza moderna“, Roma, Marlborough Galleria d'Arte 1976
1977 Bari	„Expo Arte – Fiera internazionale di arte contemporanea“, Bari, Ausstellungsgelände 1977
1977 Cento	„Arnaldo Pomodoro: Omaggio ad Aroldo Bonzagni“, Cento, Auditorium San Lorenzo 1977
1977 Milano	„Milano invece di Milano – 1 ^a Mostra sull'ambiente“, Milano, Museo di Milano 1977
1977 Roma	„Italian iron and steel sculpture exhibition – Rassegna della scultura italiana in ferro“, Roma 1977
1977 Taranto	„Arnaldo Pomodoro“, Taranto, Circolo Italsider 1977
1977 Torino	„Arte in Italia: 1960-1977“, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna 1977
1977 Treigny Yonne	„Espace-Lumière dans des sculptures du Cubisme à aujourd'hui“, Treigny Yonne, Chateau de Ratilly 1977
1977 Udine	„20 scultori in Udine“, Udine 1977
1977 Valetta	„Scultori italiani contemporanei“, Valetta (Malta), Sala del Gran Consiglio, (org.: Ente autonoma Esposizione Quadriennale d'arte di Roma) 1977
1978 Alghero	„Arte & Argento“, Alghero, Centro Forme 1978
1978 Atlanta	„Arnaldo Pomodoro“, Atlanta, Georgia State University und Colony Square 1978
1978 Caracas	„Arnaldo Pomodoro“, Caracas, Museo de Bellas Artes 1978
1978 Genf	„Arnaldo Pomodoro“, Genf, Galerie Greminger 1978
1978 New York	„Masters of Modern Sculpture“, New York, Marlborough Gallery 1978
1978 Roma	„Arnaldo Pomodoro: Impressioni“. Roma und Milano, Galleria 2RC, später: Ivrea, Centro Culturale Olivetti; Genf, Galerie Greminger 1978
1978 Stia	„Toscana/Scultura“, Stia, Palagio Fiorentino 1978
1978-79 Bruxelles	„Arnaldo Pomodoro“, Bruxelles, Showroom Tecno; Amsterdam, Singer Memorial Foundation 1978/1979
1978-79 München	„Kunstaussstellung der Alpenländer 1978“, München, dann Bregenz, Innsbruck, Salzburg, Chur, Linz, Bozen, Trento, Milano 1978/79

1979 Bologna	„Arte Fiera 79“, Bologna, Messegelände, Pavillon C + D 1979
1979 Lucca	„Orto Botanico Nuovo Modo“, Lucca, Botanischer Garten 1979
1979 Malou	„Sculpture Européenne - Malou 79“, Freilichtausstellung, Sint-Lambrechts-Woluwe (Bruxelles), Malou Park 1979
1979 Messina	„Arte Grande, Grande Città“, Messina 1979
1979 Miami	„Arnaldo Pomodoro“, Miami, Public Library Garden 1979
1979 Modena	„Incontro con la Scultura“, Modena, Innenstadt 1979
1979 Roma	„Scultura: Spazi e Percorsi“, Roma, Vivai del Sud (Terme di Caracalla) 1979
1979 San Francisco	„Arnaldo Pomodoro Impressioni“, San Francisco, Stephen Wirtz Gallery 1979
1979 São Paulo	„Artisti italiani nella XV Biennale di San Paolo del Brasile“, São Paulo, 1979
1980 Alexandria	„Biennale d’Alexandrie d’Egypt“, Alexandria (Ägypten), Musée des Beaux-Arts 1980
1980 Milano	„Arte Nucleare 1951-1957“, Milano, Galleria San Fedele 1980
1980 Pesaro	„Le invenzioni di Arnaldo“, Pesaro, Galleria Franca Mancini
1980 Prato	„Della memoria – Riflessioni fra storia e metastoria“, Prato, Sala Medievale San Jacopo 1980
1980 Rieti	„Generazione anni 20: la Biennale Nazionale d’Arte Contemporanea“, Rieti, Portici del Palazzo Vescovile, Palazzo del Turismo 1980
1980 Roma	„Itinerario all’interno della scultura italiana contemporanea“, Roma, Galleria Incontro d’Arte 1980
1980 Voghera	„Arte e ambiente – La scultura nella realtà urbana“, Voghera, Salice Terme, Varzi, Zavattarello, Scaldasole, Lomello, Bromi, Vigevano, Gabolò 1980
1981 Athen	„Milano: Dieci Scultori contemporanei“, Athen, Centro Culturale 1981
1981 Berkeley	„Invenzioni by Arnaldo Pomodoro“, Berkeley, University Art Museum 1981
1981 Frankfurt	„Zur italienischen Kunst nach 1945 - Deutsche Künstler und Italien“, Frankfurt, Westend Galerie 1981
1981-82 Darmstadt	„Kunst aus dem Besitz der Stadt Darmstadt“, Darmstadt, Mathildenhöhe 1982
1981-82 Milano	„Il materiale delle arti – processi tecnici e formativi dell’immagine“, Milano, Castello Sforzesco, Sala Viscontea 1981/82
1981 Perugia	„Segni per la pace“, Perugia, Rocca Paolina 1981
1981 Roma	„Linea della ricerca artistica in Italia 1960-1980“, Roma, Palazzo delle Esposizioni 1981

1981 San Francisco	„Arnaldo Pomodoro 15 Sculptures - 1960-1980“, San Francisco, Stephen Wirtz Gallery 1981
1981 Tokyo	„The 2 nd Henry Moore Grand Prize Exhibition“, Kanagawa, The Hakone Open-Air Museum
1982-83 Honolulu	„The First International Shoebox Sculpture Exhibition“, University of Hawaii Art Gallery, Honolulu, später: Long Beach, u. a. 1982-83
1982-83 London	„Arte Italiana 1960-1982“, London, Hayward Gallery 1982-83
1982 Lucca	„Scultura Italiana del nostro tempo“, Lucca, Complesso monumentale di San Michele 1982
1982 Palma Campania	„Babele – Esperienze artistiche in Italia 1950-1980“, Palma Campania, Palazzo comunale 1982
1982 Paris	„Arnaldo Pomodoro – Architectures Imaginaires Sculptures“, Paris, Artcurial 1982
1982 Trieste	„Un ramo d'oro: un'ipotesi visiva da Picasso a Ernst“, Trieste, Castello di San Giusto 1982
1983 Bologna	„L'informale in Italia“, Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna 1983
1983 Bruxelles	„Vente aux encheres Art Contemporain“, Bruxelles, Palais des Beaux Arts 1983
1983 Chicago	„Chicago International Art Exposition“, Chicago, Navy Pier 1983
1983-85 Columbus	„Arnaldo Pomodoro - A Quarter Century“, Columbus, Columbus Museum of Art, Jacksonville, Worcester, Little Rock, Los Angeles, Fisher Gallery, University of Southern California, 1983-85
1983 Dallas	„Pomodoro in Spectrum“, Dallas, Spectrum Center 1983
1983 Milano	„Arnaldo Pomodoro: progetti in forma di sculture“, Milano, Studio Marconi 1983
1983 Portofino	„Arnaldo Pomodoro“, Portofino, Galleria Civica d'Arte Moderna del Castello di Portofino 1983
1983 Tokyo	„Masters of the 19 th and 20 th Century“, Tokio, Marlborough Fine Art Ltd. 1983
1984 Ancona	„Arnaldo Pomodoro“, Ancona, Galleria del Falconiere 1984
1984 Boston	„Arnaldo Pomodoro“, Boston, Stephen Segal Gallery 1984
1984 Gubbio	„Dialoghi nell'arte“, Gubbio, Palazzo Ducale 1984
1984 Firenze	„Luoghi fondamentali - Sculture di Arnaldo Pomodoro“, Firenze, Forte di Belvedere 1984
1984 Ivano Fracena	„Incontri 1984 – Mostra di Arte Contemporanea“, Ivano Fracena, Castel Ivano 1984
1984 Milano	„Artisti e Scrittori“, Milano, Rotonda di Via Besana 1984

1984 Milano II	„L’immagine esistenziale 1958-1964“, Milano, Galleria Annunziata 1984
1984 New York	„Masters of Modern and Contemporary Sculpture“, New York, Marlborough Gallery 1984
1984 Rohnert Park	„Works in Bronze - A Modern Survey“, Rohnert Park, University Art Gallery, Sonoma State University u. a. 1984-1986
1984 New York	„Masters of Modern and Contemporary Sculpture“, New York, Marlborough Gallery 1984
1984 San Quirico D’Orcia	„Forme nel verde – Scultori contemporanei per un giardino del cinquecento“, San Quirico d’Orcia, Horti Leonini 1985
1984 Somma- campagna	„Idiomi della Scultura Contemporanea - 2 ^a Rassegna Internazionale di Scultura“, Sommacampagna, Ca’ Zenobia, Villa Fiocco 1984
1984 Udine	„Tridimensionalità“, Udine, Villa Laura 1984
1984 Washington	„Art from Italy: A Selection from the Museum’s Collection“, Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden and Smithsonian Institution 1984
1985 Acireale	„Elogio dell’architettura – XVIII Rassegna Internazionale d’Arte di Arcireale“, Acireale, Palazzo di Città, Palazzo Romeo 1985
1985 Firenze	„Fortuna degli Etruschi“, Firenze, Sottoterranei dello Spedale degli Innocenti 1985
1985 Milano	„Artisti per la Croce Rossa Italiana“, Milano, Galleria del Milione 1985
1985 Milano II	„Arnaldo Pomodoro“, Milano, Galleria Rizzardi 1985
1985 Paris	„Artistes Italiens“, Paris, Orly (Flughafengelände) 1985
1985-86 Pavia	„Arnaldo Pomodoro a Pavia“, Pavia, Piazza della Vittoria 1985/86
1985 San Francisco	„Arnaldo Pomodoro: Intimation of Egypt“, San Francisco, Stephen Wirtz Gallery 1985
1985 Santa Barbara	„Arnaldo Pomodoro - Sculpture“, Santa Barbara, Pamela Auchincloss Gallery 1985
1985 Tokyo	„Arnaldo Pomodoro“, Tokio/Osaka, Contemporary Sculpture Center 1985
1986 Ascoli Piceno	„Arte astratta delle Marche“, Ascoli Piceno, Civica Galleria d’Arte Contemporanea Palazzo Malaspina 1986
1986 Darmstadt	„Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft“, Darmstadt, Mathildenhöhe 1986
1986 Firenze	„Firenze per l’arte contemporanea - Collezioni, Donazioni, Fondazioni“, Firenze, Forte di Belvedere 1986
1986 Milano	„Arnaldo Pomodoro - Papiri e altre forme“, Milano, Studio Marconi 1986

1986-87 Padova	„14 ^a Biennale del Bronzetto e Piccola Scultura“, Padova, Palazzo della Ragione 1986/87
1986 Ravenna	„Arte Santa“, Ravenna, Loggetta Lombardesca 1986
1986 Stia	„3 ^a mostra Toscana/Scultura“, Stia, Palagio Fiorentino 1986
1987 Ferrara	„Arnaldo Pomodoro“, Ferrara, Palazzo dei Diamanti 1987
1987 Malcesine	„Arnaldo Pomodoro“, Malcesine, Castello Scaligero 1987
1987 Marina di Pietrasanta	„Ipotesi per un Museo“, Marina di Pietrasanta, Parco La Versiliana 1987
1987 Milano	„Voglia di scultura“, Milano, Galleria Gianferrari 1987
1987 Montecarlo	„Montecarlo Sculpture 87“, Montecarlo, Jardins et Atrium du Casino 1987
1987 New York	„Arnaldo Pomodoro“, New York, Marisa Del Re Gallery 1987
1987 Roma	„Arte per la pace“, Roma, Palazzo Venezia, Appartamento Barbo 1987
1988 Agrigento	„Mostra archeologica delle necropoli greche di Agrigento“, Agrigento 1988
1988 Brisbane	„The World Expo '88“, Brisbane, Italienischer Pavillon 1988
1988 Firenze	„Omaggio a Maria“, Firenze, Cripta della Basilica di San Lorenzo 1988
1988 Firenze II	„Progetto per l'arte moderna“, Firenze, Palazzo degli Affari 1988
1988 Macerata	„Le Muse irrequiete – di L. Sinisgalli 1908-1981“, Macerata, Palazzo Ricci 1988
1988 Mantova	„Arte italiana del dopoguerra dai Musei Guggenheim“, Mantova, Palazzo Ducale 1988
1988 Moskau	„Artisti contemporanei italiani a Mosca“, Moskau, Kunstpalast 1988
1988 Napoli	„Mare & Mare – Il mare nelle arti visuali“, Napoli, Castel dell'Ovo 1988
1988 Rezzato	„La pietra e il bronzo - Sculture“, Rezzato, Villa Fenaroli 1988
1988 Seoul	„Olympiad of Art“, Seoul, Olympic Park 1988
1988 Venezia	„XLIII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia“, Venezia 1988
1988 Venezia II	„I progetti visionari di Arnaldo Pomodoro“, Venezia, Venice Design Art Gallery 1988
1988 Zürich	„Arnaldo Pomodoro“, Galerie Semiha Huber, Zürich 1988
1989 Alatri	„La scultura per la città – XXV Biennale d'Arte Contemporanea“, Alatri, Innenstadt 1989
1989 Bologna	„Aspetti della scultura contemporanea 1900-1989“, Bologna, Galleria Forni 1989
1989 Monteciccardo	„Nello spazio della superficie“, Monteciccardo, Convento Servi di Maria 1989

1989 Novara	„Arnaldo Pomodoro“, Novara, Sala del Broletto & Galleria Sorrenti 1989
1989 Pesaro	„Arnaldo Pomodoro – visioni e maschere per ‘La Passione di Cleopatra’“, Pesaro, Galleria Franca Mancini 1989
1989 São Paulo	„XX Biennale Internacional“, São Paulo 1989
1990-91 Aosta	„Un itinerario sul filo della scultura“, Aosta, Centre Saint-Benin 1990/91
1990-91 Caracas	„Colección de Escultura Europea Contemporánea“, Caracas, Museo de Bellas Artes 1990/91
1990 Bergamo	„Collezione privata Bergamo, arte italiana del XX secolo“, Bergamo, Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea 1990
1990 Darmstadt	„Bildhauerei in Milano 1945-1990“, Darmstadt, Kunsthalle; Mannheim, Städtische Kunsthalle 1990
1990 Milano	„Scultura a Milano“, Milano, Palazzo della Permanente 1990 (vgl. auch 1990 Darmstadt)
1990 Milano II	„Percorso della scultura – Sculture della collezione del Principato di Monaco“, Milano, Palazzo del Senato 1990
1990-91 Parma	„Arnaldo Pomodoro - Opere dal 1956 al 1960“, Parma, Palazzo della Pilotta 1990-91
1990 Pesaro	„Cronovideografie – Pesaro tra provincia e mondo 1945-1980“, Ausst.-Kat. Pesaro, Sala Laurana di Palazzo Ducale, Ex Chiesa della Maddalena, Galleria della Pergola 1990
1990 Rozzano	„Storie di fuoco – 27 scultori e una fonderia - Omaggio a Pinella De Andreis“, Rozzano, Cascina Grande 1990
1991 Bozen	„Beauty is difficult: Homage a Ezra Pound“, Bozen, Museum für Moderne Kunst 1991
1991 Milano	„Astrazione informale segno“, Milano (?), Galleria Ruggerini & Zonca 1991
1991 Venezia	„Arnaldo Pomodoro – Ultime opere“, Venezia, Venice Design Art Gallery 1991
1992 Mantova	„Giamaica – Arte a Milano 1946-1959“, Mantova, Casa del Mantegna, u. a. 1992
1992 Pesaro	„Aspetti dell’Arte nelle Marche dal 1500 ai giorni nostri“, Pesaro, Galleria Franca Mancini 1992
1992 Sartirana	„Rassegna della scultura contemporanea“, Sartirana, Castello di Sartirana 1992
1993 Chicago	„The 1993 Chicago International Biennale“, Chicago, The Chicago Antheneum, The John Hancock Center 1993
1993 Erice	„Gran Delubrio – L’Arte“, Erice, La Salerniana ex Convento di San Carlo 1993
1993 Firenze	„I modi dell’informale“, Firenze, Palazzo Tornabuoni Corso 1993

1993 Gainesville	„From Degas to Dan Flavin: Modern Sculpture from the Columbus Museum of Art“, Gainesville, Harn Museum of Art, University of Florida 1993
1993 Parma	„La Collezione Barilla di Arte Moderna“, Traversetolo, Parma, Fondazione Magnani Rocca, Corte di Mamiano 1993
1993 Pennabilli	„XXIII Mostra Mercato Nazionale d’Antiquariato Città di Pennabilli“, Pennabilli, Palazzo P. O. Olivieri 1993
1993 Pietrasanta	„Pietrasanta – La veste del vuoto - artisti e fonderie“, Pietrasanta, Altstadt 1993
1994 Ancona	„Premio Marche 1994 – Biennale d’Arte Contemporanea – Mostra omaggio ad Osvaldo Licini“, Ancona, Mole Vanvitelliana 1994
1994 Bozen	„7 Skulpturen von Arnaldo Pomodoro“, Bozen, Museion 1994
1994 Frankfurt	„Italienische Kunst der Moderne in Frankfurter Privatbesitz“, Frankfurt/Main, Westend Galerie 1994
1994 Japan	„Arnaldo Pomodoro 1956-1993“ Kanagawa, Hakone Open Air Museum; Toyama, The Museum of Modern Art; Ohara, Ohara Museum of Art; Nishinomija Stadt, Otani Momorial Art Museum 1994
1994 Milano	„Disegno e scultura nell’arte italiana del XX secolo“, Milano, Palazzo della Permanente 1994
1994 Pergola	„Le stagioni della scultura“, Pergola, Comune di Pergola 1994
1994 Roma	„Arnaldo Pomodoro“, Roma, Centro Direzionale Alitalia 1994
1994-95 Roma II	„Arnaldo Pomodoro: opere grafiche“, Roma, Galleria 2RC 1994-95
1994 Sartirana	„Mostra mercato dell’antiquariato“, Sartirana, Castello Sartirana 1994
1994 Torino	„Fiera arte moderna contemporanea – Artissima“, Torino, Lingotto Fiere 1994
1995 Brescia	„Arnaldo Pomodoro“, Brescia, Galleria Allegrini 1995
1995 Castellamonte	„XXXV ^a Mostra della Ceramica“, Castellamonte, Rotonda Antonelliana 1995
1995 Cesena	„Arnaldo Pomodoro“, Cesena, Rocca Malatestiana, Galleria Comunale Ex Pescheria 1995
1995 Duisburg	„Europäische Plastik des Informel 1945-1965“, Duisburg, Lehmbruck-Museum 1995
1995 Francavilla al Mare	„Il bronzetto italiano contemporanea 1931-1995; 47° Premio Michetti“, Francavilla al Mare 1995, Liceo Scientifico Statale 1995
1995 Lissone	„Il tempio abitato – La religiosità dell’artista d’oggi“, Lissone, Palazzo Cento Firme 1995

1995 Luxembourg	„Swinging sixties/sparkling nineties – La collection d’art contemporain de la Banque Bruxelles Lambert“, Luxembourg, Casino 1995
1995 Milano	„La Città di Brera – Due secoli di scultura“, Milano, Accademia di Belle Arti di Brera 1995
1995 Milano II	„Il campo di esperienza – teoria, arte e scienza – proposte“, Milano, Fondazione Mudima 1995
1995 Milano III	„La culla di Babilonia“, Milano, Galleria Giò Marconi 1995
1995 Milano IV	„Memorie: Cinquant’anni dopo, 1945-1995“, Milano, Palazzo Bagatti Valsecchi 1995
1995 Montecarlo	„V ^{ème} Biennale de Sculpture de Monte Carlo“, Monte Carlo, Jardins et Atrium du Casino 1995
1995 Paris	„Actualité de la sculpture - IV Triennale Européenne de Sculpture“, Paris, Jardin des Plantes 1995
1995 Rimini	„Arnaldo Pomodoro“, Rimini, Museo della Città 1995
1995 Rimini II	„Arnaldo Pomodoro“, Rimini, Banca Popolare dell’Emilia Romagna 1995
1995 Sarzana	„Il mito e il classico nell’arte contemporanea 1960-1990“, Sarzana, Fortezza Firmafede 1995
1995-96 Terni	„Arnaldo Pomodoro“, Terni, Palazzo della Bibliomediateca 1995/96
1995 Venezia	„Lavorare – Enzo Cucchi e Arnaldo Pomodoro“, Venezia, Venice Design Art Gallery 1995
1996 Carrara	„VIII Biennale Internazionale di Scultura ,Città di Carrara“, Carrara, Accademia di Belle Arti 1996
1996 Cantù	„Tra peso e leggerezza - Figure della scultura astratta in Italia“, Cantù, Parco e Sala Comunale 1996
1996 Forte dei Marmi	„Arnaldo Pomodoro“, Forte dei Marmi, Studio Saudino 1996
1996 Köln	„Arnaldo Pomodoro“, Köln, Italienisches Kulturinstitut 1996
1996 New York	„Arnaldo Pomodoro“, New York, Marlborough Gallery 1996
1996 Roma	„A quattro mani“ (mit Enzo Cucchi), Roma, Galleria 2RC 1996
1996 San Francisco	„Casting: A Contemporary View of an Age-old Art“, Concourse Gallery, San Francisco 1996
1996 San Sepolcro	„Arnaldo Pomodoro“, Sansepolcro, Palazzo Inghirami 1996
1996 São Paulo	„Arnaldo Pomodoro“, São Paulo, Espaço Cultural Sudameris 1996
1996 Toronto	„Arnaldo Pomodoro – Dreams“, Toronto, Istituto Italiano di Cultura 1996
1996 Zürich	„Arnaldo Pomodoro“, Galerie Semiha Huber, Zürich 1996

1997 Basel	„Jong-Tae Choi, Arnaldo Pomodoro, Soo-Cheon, Young-Hoon Ko, Chi-Gyun Oh, Donald Sultan“, Ausstellung der Gana Art Gallery, Seoul, auf der „Art 28“, Basel, Messe 1997
1997 Finalborgo	„Arnaldo Pomodoro“, Finalborgo, Chiostrì di S. Caterina – Oratorio De' Disciplinanti 1997
1997 København	Italienischer Pavillon des 20. Welt-Gas-Kongresses in København 1997
1997 Luino	„Materia ispirata. Tendenze“, Luino, Palazzo Verbania 1997
1997 Marsala	„Arnaldo Pomodoro – Opera grafica, progetti visionari, sculture“, Marsala, Ex Convento del Carmine 1997
1997 Milano	„Piccola Scultura a Milano“, Spazio Hajech, Liceo Artistico I° 1997
1997 New York	„Arnaldo Pomodoro. Small Sculptures and Works on Paper“, New York, Marlborough Gallery 1997
1997 Pesaro	(Gruppenausstellung ohne Titel) Pesaro, Galleria Mancini 1997
1997-98 Roma	„Opera. Percorsi nel Mondo del Melodramma“, Roma, Palazzo delle Esposizioni 1997/98
1997 San Leo	„Arnaldo Pomodoro – Sculture per San Leo e per Cagliostro“, San Leo, Rocca di San Leo und in der Stadt 1997
1997 Sondrio	„Arte a Milano 1946-1959 - Reale, concreto, astratto – Dal Post-cubismo all'ultimo Naturalismo“, Sondrio, Galleria Credito Valtellinese, Palazzo Sertoli 1997
1997 Trento	„Arnaldo Pomodoro – Luoghi visionari“, Trento, Galleria Civica d'Arte Contemporanea 1997
1997 Venezia	„Piccole sculture. Grandi scultori“. Venezia, Venice Design Art Gallery 1997
1997 West Palm Beach	„Small & Beautifull – The Issue of Scale“, West Palm Beach, Eaton Fine Art Inc. 1997
1998 Ancona I	„La scultura marchigiana dal dopoguerra ad oggi“, Ancona, Mole Vanvitelliana 1998
1998 Ancona II	„Premio Marche 1998 – Biennale d'Arte Contemporanea“, Ancona, Mole Vanvitelliana 1998
1998 Bari	„Art & Maggio – La Galleria che non c'è – Maggio di Bari 1951-1966“, Bari, Stadio della Vittoria 1998
1998 Castellamonte	„Arnaldo Pomodoro“, Castellamonte, Museo della Ceramica 1998
1998 Firenze	„Illuminazioni“, Firenze, Palazzo Medici Riccardi 1998
1998 Milano	„Cintura d'artista. Mario Ceroli, Arnaldo Pomodoro, Valeriano Trubbiani“, Milano, S. Paolo Converso 1998
1998 Palermo	„Arnaldo Pomodoro – La Porta dei Re“, Palermo, Palazzo Comitini 1998

1998 San Francisco	„Arnaldo Pomodoro: Sculpture“, San Francisco, Wirtz Gallery 1998
1998 Stresa	„Arnaldo Pomodoro“, Stresa, Galleria Excalibur 1998
1998 Venezia	„Arnaldo Pomodoro“, Venezia, Venice Design Art Gallery 1998
1998-99 Varese	„Arnaldo Pomodoro a Varese“, Varese, Rettorato dell'Università, Castello di Masnago, Piazza della Repubblica, 1998
1999 Livorno	„Il grande rettile e gli altri – Opere dalle Collezioni civiche d'arte contemporanea“, Livorno, Museo Civico G. Fattori', 1999
1999 Palma de Mallorca	„Arnaldo Pomodoro“, Palma de Mallorca, La Lonja, Casal Balaguer, Circulo de Bellas Artes 1999
1999 Los Angeles	„Arnaldo Pomodoro“, Los Angeles, Spazio Italia at Istituto Italiano di Cultura, 1999
1999 Milano	„Arte per Assisi – L'Arte contemporanea per l'Arte antica“, Milano, Palazzo Reale, 1999
1999 Milano II	„Arte a Milano 1946-1959 – Collezione Calderara“, Milano, Galleria Gruppo Credito Valtellinese, Refettorio delle Stelline 1999
1999 New York	„Cross-Currents in Modern Art – A tribute to Peter Selz“, New York, Achim Moeller Fine Art, 1999
1999 Palma de Mallorca	„Arnaldo Pomodoro“, Palma de Mallorca, Llonja, Casal Balaguer, Circulo de Bellas Artes, 1999
1999 Pavia	„Dialogo fra generazioni – Mezzosecolo di scultura italiana“, Pavia, Giardini Malaspina, 1999
1999 Roma	„XIII Quadriennale – Proiezioni 2000“, Roma, Palazzo delle Esposizioni 1999
1999 Roma II	„Arnaldo Pomodoro“, Roma, Galleria 2RC 1999
1999 Seoul	„Arnaldo Pomodoro“, Seoul, Gana Art Center 1999
1999 Udine	„Triennale italiana della medaglia d'arte – 7 ^a edizione“, Udine, Civici Musei 1999
1999-00 Gaiole in Chianti	„Verso l'immortale – Towards the immortal“, Gaiole in Chianti, Badia a Coltibuona, 1999-2000
2000 Carrara	„X Biennale Internazionale Città di Carrara – Il primato della scultura – Il novecento a Carrara e dintorni“, Carrara, Innenstadt 2000
2000 Caserta	„Arnaldo Pomodoro alla Reggia di Caserta“, Caserta, Parco della Reggia 2000
2000 Grottamare	„Artisti di Marca“, Grottamare, Stamperia dell'Arancio 2000
2000 Milano	„Miracoli a Milano 1955-1965 – Artisti, Gallerie, Tendenze“, Milano, Museo della Permanete 2000
2000 New York	„Arnaldo Pomodoro“, New York, Marlborough Gallery 2000

2000-01 Padova	„Arnaldo Pomodoro“, Padova, Flora Bigai, Arte moderna e contemporanea 2000-01
2000-01 Roma I	„Novecento – Arte e Storia in Italia“, Roma, Scuderie Papali al Quirinale, Mercati di Traiano 2000/2001
2000-01 Roma II	„Il novecento scolpito – da Rodin a Picasso“, Roma, Museo del Corso, 2000-01
2000 San Gabriele	„Nona Biennale d’arte sacra – La porta, segno di Cristo ed evento artistico“, San Gabriele (Teramo) 2000
2000 Torino	„Sculptura Internazionale a La Mandria“, Torino, Villa dei Laghi, Veneria Reale 2000
2000 Vigevano	„Sculptura italiana del dopoguerra. Un percorso“, Vigevano, Castello 2000
2001 Milano	„Arnaldo Pomodoro - Le opere e i libri“, Milano, Biblioteca di via Senato 2001
2001 Sassoferrato	„Arnaldo Pomodoro – Progetti visionari, scrittura su carta, sculture“, Sassoferrato, Palazzo degli Scalzi 2001
2001 Montecarlo	„Arnaldo Pomodoro – Sculptures 1990-2000“, Monaco, Marlborough Montecarlo 2001
2001 Milano	„Arnaldo Pomodoro - Le opere e i libri“, Milano, Biblioteca di via Senato
2001-02 Yokohama	„La scultura Italiana del XX secolo“, Yokohama, Museum of Art, u. a., 2001-02
2002 Milano	„La seduzione della materia – Scultori italiani da Medardo Rosso alle generazioni recenti“, Milano, Spazio Oberdan, Palazzo Isimbardi, 2002
2002 Valencia	„Arnaldo Pomodoro“, Valencia, L’Almodí, Zaragoza, La Lonia 2002
2002 Paris	„Arnaldo Pomodoro dans les Jardins du Palais Royal. Sculptures 1962-2000“, Paris, Jardins du Palais Royal 2002

Abkürzungen der im Katalogteil verwendeten Literatur

Ausstellungskataloge, Monographien, Enzyklopädien, u. ä.

Abbate 1966 – Abbate, Francesco: „Correnti contemporanee – Volume II“, Milano (Fabbri Editori) 1966

Adelmann 1966 – Marianne Adelmann, Michel Conil Lacoste: „Europäische Plastik der Gegenwart“, Stuttgart (Hans E. Gunter Verlag) 1966

Agrati 2002 – „Un folle amore – La collezione Luigi e Peppino Agrati“, Bestandskatalog; Hrsg.: Germano Celant; Genf-Milano (Skira) 2002

Alatri 1989 – „La scultura per la città - XXV Biennale d'Arte Contemporanea“, Ausst.-Kat. Alatri, Hrsg.: Andrea B. Del Guercio 1989

Alberti 1988 – Alberti, Luciano: „Far teatro con Arnaldo Pomodoro“, in: 45^a Settimana Musicale Senese 19/25 Agosto 1988, Programmschrift, Hrsg.: Fondazione Accademia Musicale Chigiana, Siena 1988

Alexandria, 1959 – „3^{ème} Biennale d'Alexandrie“, Ausst.-Kat. Musée des Beaux-Arts, Alexandria (Ägypten), 1959/1960

Alghero 1978 – „Arte & Argento“, Ausst.-Kat. Centro Forme, Alghero 1978

Alitalia 2001 – „10 anni di Alitalia per l'arte – 10 years of Alitalia and Art“, Hrsg.: Alitalia, Institutional Relations and Communications; Roma 2001

Amarante 1989 – Amarante, Leonor: „As Bienais de São Paulo/1951 a 1987“, São Paulo (Projeto Editores Associados) 1989

Amsterdam 1963 – „Schrift und Bild“, Ausst.-Kat. Stedelijk Museum, Amsterdam, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle; Amsterdam 1963

Amsterdam 1979 – „Arnaldo Pomodoro“, Amsterdam, Singer Memorial Foundation, 1979 (Broschüre)

Ancona 1964 – „8^a Mostra Nazionale di Arti Figurative - Premio Marche 1964“, Ausst.-Kat. Ancona 1964

Ancona 1994 - „Premio Marche 1994 - Biennale d'Arte Contemporanea - Mostra omaggio ad Osvaldo Licini“, Ausst.-Kat. Mole Vanvitelliana, Ancona; Hrsg.: Marina Massa, Perugia (Electa Editori Umbri) 1994

Ancona 1998 I – „La scultura marchigiana dal dopoguerra ad oggi 1945-1998“, Ausst.-Kat. Mole Vanvitelliana Ancona; Hrsg.: Floriano de Sanctis; Torino (Umberto Allemandi) 1998

Ancona 1998 II – „Premio Marche 1998 – Biennale d'Arte Contemporanea“, Ausst.-Kat. Mole Vanvitelliana, Ancona, 1998; Hrsg.: Fabiola Brugiamolini, Anna Ghezzi, Ilaria Sebastiani; Roma (Edizioni de Luca) 1998

Antenucci 2002 – Antenucci Becherer, Joseph: „Gardens of Art. The Sculpture Park Atlanta the Frederik Meijer Gardens, Frederick Meijer“, Grand Rapids (MI) USA 2002

Aosta 1990 – „Un itinerario sul filo della scultura“, Ausst.-Kat. Centre Saint-Benin, Aosta 1990-91

- Argan 1978 – Argan, Giulio Carlo: „Arnaldo Pomodoro – Il tempo e la memoria“, Reihe: Maestri contemporanei, Milano (Edizioni Vanessa) 1978 (o. J.)
- Argan 1970 – Argan, Giulio Carlo: „L'arte moderna 1770/1970“, Firenze (Sansoni) 1970
- Arnason 1977 – Arnason, H. H.: „A History of Modern Art – Painting, Sculpture, Architecture“, London (Thames & Hudson) 1977 (erw. Ed.)
- Arnhem 1966 – „5^e Internationale beeldtentoonstelling Sonsbeek '66“, Ausst.-Kat. Arnhem, Sonsbeek, 1966
- L'arredo o.J. – „L'arredo urbano e la città“, Reihe: Architettura edilizia urbanistica, Nr. 3; (Hrsg.: Luigi Galletti), Milano (Edizioni Over) o. Jahr
- Arroyo 1975 – Miguel Arroyo, Rafael Lozano: „El Museo de Bellas Artes de Caracas y algunas de sus obras“, Caracas (Petre Maxim y Miguel Arroyo Editores) 1975
- Arte contemporanea 1971 – Arnaldo Pomodoro: „Arnaldo Pomodoro“ in: „L'arte contemporanea in Italia“, Roma (Edizioni Presenza) 1971, Bd. II, S. 475f
- Arte moderna 1992 – „Arte Moderna – L'arte contemporanea dal secondo dopoguerra ad oggi“, Nr. 28, Milano (Giorgio Mondadori) 1992, Abb. S. 213
- Arte Nucleare 1957 – „Arte Nucleare“, Ausst.-Kat. Galleria San Fedele, Milano 1957, Hrsg.: Edoard Jaguer, Milano 1957
- Artisti 1993 – „Artisti italiani nelle piazze di San Paolo“, Hrsg: Italienisches Generalkonsulat, São Paulo (Darea Books and Art) 1993
- Ascoli Piceno 1986 – „Arte astratta nelle Marche 1935-1985“, Ausst.-Kat. Palazzo Malaspina, Ascoli Piceno 1986, Hrsg.: Comune e Provincia di Ascoli Piceno, Ascoli Piceno 1986
- Atlanta 1978 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Colony Square and Georgia State University, Atlanta (GA); Atlanta (Carter & Associates) 1978
- Auckland 1965 – „Contemporary Italian Sculpture“, Ausst.-Kat. Auckland, u. a. 1965
- Ballo 1962 – Ballo, Guido: „Dalla poetica del segno alla presenza continua – Arnaldo e Giò Pomodoro“, Milano (Luigi Maestri) 1962
- Ballo 1964 – Ballo, Guido: „La linea dell'arte italiana – Dal simbolismo alle opere moltiplicate“, Band II, Roma (Ed. Mediterranee) 1964
- Ballo 1984 – Ballo, Guido: „Le origini romagnole di Boccioni e la scultura omaggio di Arnaldo Pomodoro“, Milano (Mazzotto) 1984
- Ballo 1986? – Ballo, Guido (Hrsg.): „Giò Pomodoro“, Milano (L'Agrifoglio) 1986 (?)
- Banca Commerciale 1984 – „Arte italiana 1960/80“, Hrsg.: Banca Commerciale Italiana, New York; Text: Arturo Carlo Quintavalle; Torino (Umberto Allemandi) 1984
- Bari 1966 – „Biennale Nazionale d'Arte Contemporanea“, Ausst.-Kat. Palazzo della Provincia, Bari 1966
- Bari 1971 – „Aspetti dell'Informale“, Ausst.-Kat. Pinacoteca Provinciale di Bari, Bari 1971
- Bari 1998 – „Art & Maggio“, Ausst.-Kat. Stadio della Vittoria, Bari 1998
- Barilli 1968 – Barilli, Renato: „La scultura del novecento“, 2. Teil, Reihe: Capolavori della Scultura, Nr. 12; Milano (Fabbri Editori) 1968
- Barilli 1992 – Barilli, Renato: „Sculpture moderne“, Paris (CELV) 1992

- Barr 1977 – Barr, jr., Alfred H.: „Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art 1929-1967“, New York (The Museum of Modern Art) 1977
- Barrie 1999 – Barrie, Brooke: „Contemporary Outdoor Sculpture“, (Einl.: Glenn Harper), Gloucester (MA) (Rockport Publishers) 1999
- Basel 1997 – „Jong-Tae Choi, Arnaldo Pomodoro, Soo-Cheon, Young-Hoon Ko, Chi-Gyun Oh, Donald Sultan“, Ausst.-Kat. der Gana Art Gallery, Seoul, auf der „Art 28“, Basel, Messe 1997
- Bergamo 1990 – „Collezione privata, Bergamo – Arte italiana del XX secolo“, Ausst.-Kat. Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Hrsg.: Francesco Rossi, Maria Cristina Rodeschini Galati; Milano (Gabriele Mazzotta) 1991
- Berkeley 1970 – „Arnaldo Pomodoro: Sculpture 1960-1970“, Ausst.-Kat. Berkeley, University Art Museum 1970, u. a., Hrsg. Tom L. Freudenheim, Berkeley 1970
- Bologna 1971 – „Via della scultura – Scultura italiana contemporanea nel centro storico Bolognese“, Ausst.-Kat. Innenstadt, Bologna, Hrsg.: Stadt Bologna, Bologna 1971
- Bologna 1989 – „Aspetti della scultura contemporanea 1900-1989“, Ausst.-Kat., Galleria Formi Scultura, Bologna; Org.: Pier Carlo Santini; Casalecchio di Reno (Grafis) 1989
- Bossaglia 2001 – Bossaglia, Rossana: „Capolavori italiani nel mondo“, (mit Paola Lodola, Paola Favretto), Bergamo (Grafica & Arte) 2001
- Bozen 1994 – „Arnaldo Pomodoro – Sieben Skulpturen“, Ausst.-Kat. Museion, Bozen 1994 (Ausst.-reihe: Interkolumnie), Hrsg. Pier Luigi Siena, Text: Henry Martin; Bozen 1994
- Boymans-van Beunigen 1972 – „Kunst van de 20^e eeuw“, Bestandskat., Hrsg.: Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1972
- Bråhammar 1979 – Gunnar Bråhammar; Kristina Garmer: „Moderna mästare - 33 konstnärer från 33 länder“, Malmö (Galerie Börjeson) o. J. (1979/80)
- Brescia 1995 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Galleria Allegrini, Brescia 1995
- Bruxelles 1958 – „Giò e Arnaldo Pomodoro - Sculptures“, Ausst.-Kat. Galerie Helios Art, Bruxelles 1958
- Bruxelles 1963 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 1963
- Bruxelles 1968 – „40 ans d'Art vivant: Hommage à Robert Giron“, Ausst.-Kat. Bruxelles 1968
- Bruxelles 1969 – „Art actuel en Italie“, Ausst.-Kat. Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 1969
- Bruxelles 1973 – „Sculptures Italiennes Contemporaines“, Ausst.-Kat. Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles 1973
- Bruxelles 1983 – „Vente aux encheres Art Contemporain“, Ausst.-Kat. Palais des Beaux Arts, Bruxelles 1983
- Bucarelli 1967 – Bucarelli, Palma: „Scultori italiani contemporanei“, Milano (Aldo Martello) 1967
- Buenos Aires 1957 – „Giò y Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Galeria Bonino, Buenos Aires (Ausst.-Nr. 9) 1957
- Buffalo 1965 – „Contemporary Art – Acquisitions 1962-65“, Hrsg.: Albright-Knox Art Gallery, The Buffalo Fine Arts Academy, Buffalo (NY); New York 1965
- Bukarest 1966 – „Artisti italiani d'oggi“, Ausst.-Kat. Bukarest, Febr.-März 1966; Hrsg.: Umbro Apollonio, Bukarest 1966

- Calamandrei 1974 – Calamandrei, Mauro (Text), Gianfranco Gorgoni (Fotos): „ArtUsa – Arte e vita dell’America di oggi“, Milano (Fabbri) 1974
- Calas 1967 – Calas, Nicolas & Elena: „La collezione d’arte moderna di Peggy Guggenheim“, Torino (Fratelli Pozzo) 1967
- Caracas 1978 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Museo de Bellas Artes, Caracas, 1978 (Kat.-Nr. 10), Hrsg.: Gonzalo Castellanos; Caracas 1978
- Caracas 1990 – „Colección de Escultura Europea Contemporánea“, Bestandskat. Caracas, Museo de Bellas Artes, Hrsg. Fundación Museo de Bellas Artes/Iris Peruga; Caracas 1990
- Caramel 1994 – Caramel, Luciano (Hrsg.): „Arte in Italia 1945-1960“, Reihe: Uomini e tempi 31, Roma (Vita e pensiero) 1994
- Carandente 1989 – Carandente, Giovanni (Text), Carlo Orsi (Fotos): „Il Disco solare di Arnaldo Pomodoro“, Parma (Franco Maria Ricci), 1989 (Ausgabe außerhalb des Buchhandels zur Übergabe der Plastik nach Moskau)
- Carandente 1992 – Carandente, Giovanni: „Una città piena di sculture – Spoleto 1962“, Perugia (Electa Ed. Umbri) 1992
- Carrara 1973 – „VII Biennale internazionale di scultura“, Ausst.-Kat. Accademia di Belle Arti, Carrara 1973; Hrsg.: Mario de Micheli; Carrara 1973
- Carrara 1996 – „VIII Biennale Internazionale di Scultura ‚Città di Carrara‘“, Ausst.-Kat. Accademia di Belle Arti, Carrara 1996, Hrsg.: Associazione Amici dell’Accademia di Belle Arti, Carrara; Cinisello Balsamo (Amilcare Pizzi) 1996
- Carrara 2000 – „X Biennale Internazionale Città di Carrara – Il primato della scultura – Il novecento a Carrara e dintorni“, Ausst.-Kat. Accademia di Belle Arti, Carrara; Hrsg.: Anna Vittoria Laghi, Siena (Maschietto & Musolino) 2000
- CartaSi 2000 – Arturo Carlo Quintavalle, Gloria Bianchino: „Carte italiane – Opere su carta dal 1950 al 2000 della Collezione ‚CartaSi‘“, Hrsg. ServiziInterbancari; Genf-Milano (Skira) 2000
- Caserta 2000 – „Arnaldo Pomodoro alla Reggia di Caserta“, Ausst.-Kat. Reggia, Caserta 2000, Milano (Federico Motta) 2000
- Castagnoli 1992 – Castagnoli, Pier Giovanni (Hrsg.): „Fondazione Umberto Severi – Vol. II: Scultura contemporanea“, Modena (Franco Cosimo Panini) 1992
- Castellamonte 1995 – „XXXV^a Mostra della Ceramica“, Ausst.-Kat. Castellamonte 1995, Org.: Nicola Mileti, Torino 1995
- Cento 1964 – „Galleria d’Arte Moderna Aroldo Bonzagni, Palazzo del Guercino – Cento“, Bestandskat.; Hrsg.: Galleria d’Arte Moderna Aroldo Bonzagni, Cento; Milano (Libri Artisti) 1964
- Cesena 1995 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Rocca Malatestiana & Galleria Comunale Ex Pescheria, Cesena 1995, Hrsg. Renato Barilli; Cesena (Il Vicolo) 1995
- Chenis 1999 – Chenis, Carlo (Hrsg.): „L’arte per il culto nel contesto postconciliare“, Vol. II.: „Iconografia“, San Gabriele (Stavros) 1999
- Chicago 1983 – „Chicago Sculpture International - MILE 2“, Ausst.-Kat. Navy Pier, Chicago Hrsg.: Thomas McCormick, Chicago 1983
- Cimitero 1982 – Leonetti, Francesco (Hrsg.): „Il cimitero sepolto – Un progetto di Arnaldo Pomodoro per Urbino“, Milano (Feltrinelli) 1982

- Colpo 1988 – „Colpo d'ala di Arnaldo Pomodoro - Los Angeles 12 dicembre 1988“, Roma (Fratelli Palombi) 1988
- Columbus 1983 – „Arnaldo Pomodoro - A Quarter Century“, Ausst.-Kat. Columbus Museum of Art, Columbus 1983
- Dallas 1983 – „Pomodoro in Spectrum“, Ausst.-Kat. Spectrum Centre, Dallas (TX), Hrsg.: Criswell Development Texas, (Einf.: A. M. Hammacher) Dallas 1983
- Darmstadt 1972 – „Arnaldo Pomodoro – Großplastiken“, Ausst.-Kat. Staatstheater und Frei-räume, Darmstadt 1972, Hrsg.: Bernd Krimmel, Darmstadt 1972
- Darmstadt 1981-82 – „Kunst aus dem Besitz der Stadt Darmstadt“, Ausst.-Kat. Darmstadt, Mathildenhöhe 1981-82, Hrsg.: Eva Huber, Bernd Krimmel u.a., Darmstadt 1981
- Darmstadt 1986 – „Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft“, Ausst.-Kat. Mathilden-höhe, Darmstadt 1986
- Di Gennaro 1997 – Di Gennaro, Pino: „I modi della scultura – Figura modellata – Ornato modellato – Discipline plastiche – Materiali, strumenti e tecniche“, Milano (Hoepli) 1997
- Di Genova 1986 – Di Genova, Giorgio: „Generazione anni venti“, Reihe: Storia dell'arte ita-liana del '900 per generazioni; Bologna (Bora) 1986
- Di Genova 1991 – Di Genova, Giorgio: „Storia dell'Arte Italiana del Novecento - generazione anni Venti“, Bologna (Bora) 1991
- De Micheli 1981 – De Micheli, Mario: „La scultura del Novecento“, Reihe: Storia dell'arte in Italia; Hrsg.: Ferdinando Bologna; Torino (UTET) 1981
- Di Segni 1959 – Di Segni, Franco: „Un nuevo metodo para la comprension del arte“, Buenos Aires (Ediciones del Movimiento NOA) 1959
- Dizionario 1972 – „Dizionario Bolaffi degli Scultori italiani moderni“, (Hrsg.: Giuseppe Marchiori) Torino (Bolaffi) 1972
- Dorazio 1963 – Dorazio, Piero: „Una lettera“, in: Ausst.-Kat „Gerardo Rueda“, Verona 1963, S. 718-720
- Dorfles 1961 – Dorfles, Gillo: „Ultime tendenze nell'arte d'oggi“, Milano (Feltrinelli) 1961
- Dotzert 1994 – Roland Dotzert, Klaus Wolbert (Hrsg.): „Kunst im öffentlichen Raum in Darmstadt 1641-1994“, Darmstadt (Stadt Darmstadt) 1994
- Duisburg 1995 – „Europäische Plastik des Informel 1945-1965“, Ausst.-Kat. Wilhelm-Lehm-bruck-Museum; Hrsg.: Christoph Brockhaus, Gottlieb Leinz; Duisburg 1995
- Edinburgh 1966 – „Twenty Italian Sculptures“, Ausst.-Kat. Edinburgh u. a., Org. Arts Cousil, 1966/1967
- Eindhoven 2002 – „Ensemble – De kunstcollectie van de technische universiteit eindhoven“, Hrsg. Kunstkommissie Technische Universiteit Eindhoven, Eindhoven 2002 (?)
- Erice 1993 – „Gran Delubro, l'Arte“, Ausst.-Kat. La Salerniana (ex Convento di San Carlo), Erice 1993, Hrsg.: Achille Bonito Oliva; Roma (Carte Segrete) 1993
- Essen 1965 – „12 italienische Bildhauer“, Ausst.-Kat. Museum Folkwang, Essen 1965
- Falcidia 1968 – Giorgio Falcidia, Bruno Toscano: „Panorama dell'arte contemporanea“, in: „Storia dell'arte“, Vol. III; Milano (Fabbri Editori) 1968
- Farnesina 2001 – Maurizio Calvesi, Paolo Portoghesi: „Artisti Iatliani del XX secolo alla Farnesina“, Hrsg.: Ministero degli Esteri; Roma (Edizioni dell'Elefante) 2001

- Favole 1995 – Favole, Paolo: „Squares in contemporary architecture“, Milano (Federico Mot-ta) 1995 (2.Aufl.)
- Ferrara 1974 – „Omaggio all’Ariosto“, Ausst.-Kat. Galleria Civica d’Arte Moderna, Ferrara 1974
- Ferrara 1987 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Galleria Civica d’Arte Moderna Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1987, Hrsg.: Franco Farina, Ferrara 1987
- Finalborgo 1997 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Chiostri di S. Caterina – Oratorio de’ Disciplinanti Finalborgo 1997; Hrsg. Luciano Caprile; Finale Ligure (Comune di Fina-le Ligure) 1997
- Firenze 1967 – „XVIII Mostra internazionale d’arte premio del Fiorino“, Ausst.-Kat. Palazzo Strozzi, Firenze 1967; Org.: Unione Fiorentina; Firenze 1967
- Firenze 1970 – „Scultori italiani contemporanei“, Ausst.-Kat. Galleria „La Gradiva“ 1970, Firenze (La Gradiva) 1970
- Firenze 1984 – „Luoghi fondamentali – Sculture di Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Forte di Belvedere, Firenze 1984; Hrsg.: Italo Mussa; Milano (Fabbri) 1974
- Firenze 1985 – „Fortuna degli Etruschi“, Ausst.-Kat. Sottoterranei dello Spedale degli Inno-centi, Firenze 1985
- Firenze 1986 – „Firenze per l’arte contemporanea - Collezioni, Donazioni, Fondazioni“, Ausst.-Kat. Forte di Belvedere, Firenze 1986, Hrsg.: Renato Barilli; Firenze 1986
- Firenze 1988 – „Omaggio a Maria“, Ausst.-Kat. Firenze, Krypta der Basilica di San Lorenzo, Hrsg.: Centro Ave Arte, Firenze 1988
- Forte di Belvedere 1986 – „Arnaldo Pomodoro al Forte di Belvedere“, Text: Giulio Carlo Argan, Italo Mussa, Fotos: Carlo Orsi; Roma (De Luca) 1986
- Francavilla al Mare 1996 – „Il Bozzetto italiano contemporaneo 1931-1995; 47° Premio Michetti 1995“, Ausst.-Kat. Liceo Scientifico Statale, Francavilla al Mare 1995, Hrsg.: Carlo Fabrizio Carli; Roma (Ed. della Cometa) 1995
- Frankfurt 1981 – „Zur italienischen Kunst nach 1945 - Deutsche Künstler und Italien“, Ausst.-Kat. Westend Galerie, Frankfurt/Main 1981; Deutsch-Italienische Vereinigung e. V., Hrsg.: Salvatore A. Sanna; Frankfurt 1981
- Frankfurt 1994 – „Italienische Kunst der Moderne in Frankfurter Privatbesitz“, Ausst.-Kat. Westend Galerie, Frankfurt/Main, Hrsg.: Salvatore A. Sanna, Deutsch-Italienische Vereinigung; Frankfurt 1994
- Galleria Nazionale 1977 – Faldi, Italo und Mantura, Bruno: „La Galleria Nazionale d’Arte Moderna“. Hrsg.: Banca Popolare di Milano; Cinisello Balsamo (Amilcare Pizzi) 1977
- Gaiole 1999-00 – „Verso l’immortale – Towards the immortal“, Ausst.-Kat. Badia a Coltibuona, Gaiole in Chianti, 1999-2000
- Galmozzi 1986 – Galmozzi, Luciano: „Monumenti alla libertà – Antifascismo, Resistenza e pace nei monumenti italiani dal 1945 al 1985“, Milano (La Pietra) 1986
- Genf 1962 – „Arnaldo e Giò Pomodoro“, Ausst.-Kat. Musée de l’Athénée, Genf 1962
- Genova 1963 – „Quadri e sculture dell’Italsider“, Ausst.-Kat. Galleria d’Arte del Teatro Sta-bile di Genova, Genova 1963
- Gertz 1964 – Gertz, Ulrich: „Plastik der Gegenwart“ (Zweite Folge), Berlin (Rembrandt Verlag) 1964

- Giovanetti 1992 – Neto Giovannetti, Bruno Pedro: „Artisti italiani nelle piazze di San Paulo - Artistas italianos nas praças de São Paulo“, São Paulo (Empresa das Artes) 1992
- Graze 1990 – Graze, Sue: „Il Cercatore Oscillante“, Hrsg.: Cindi Ghomley/Frito-Lay Inc., Dallas 1990
- Grohmann 1966 – Grohmann, Will (Hrsg.): „Art of our Time - Painting & Sculpture through-out the World“, London (Thames & Hudson) 1966
- Gualdoni 2000 – Gualdoni, Flaminio: „Arte in Italia 1943-1999“, Reihe: I Colibri; Vicenza (Neri Pozza) 2000
- Gubbio 1984 – „Dialoghi nell’arte“, Ausst.-Kat. Palazzo Ducale, Gubbio 1984; Hrsg: Giovanni Venturini; Todi (Ediart) 1984
- Guggenheim 1966 – „The Peggy Guggenheim Collection Venice“, Torino (Pozzo ed altri) 1966
- Hakone Open-Air 1988 – „The Hakone Open-Air Museum“, Bestandskat., Hrsg.: The Hakone Open-Air-Museum; Tokyo 1988
- Hammacher 1969 – Hammacher, A. M.: „The Evolution of Modern Sculpture – Tradition and Innovation“, New York (Harry N. Abrams) 1969
- Hannover 1963 – „124. Frühjahrsausstellung“, Ausst.-Kat. Kunstverein, Hannover 1963
- Hannover 1967 – „Bildwerke der Gegenwart“, Bestandskat., Hrsg.: Landesgalerie Hannover, Hannover 1967
- Hannover 1970 – „Moderne italienische Bildhauer“, Ausst.-Kat. Hannover u. a. 1970
- Hannover 1979 – „Katalog der Gemälde, Skulpturen, Aquarelle und Zeichnungen des 20. Jahrhunderts, die Sammlung Sprengel, Werke aus den Sammlungen der Landeshauptstadt Hannover und des Landes Niedersachsen, Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel“, Hannover 1979
- Honolulu 1982 – „The First International Shoebox Sculpture Exhibition“, Ausst.-Kat. University of Hawaii Art Gallery, Honolulu 1982
- Hunter 1982 – Hunter Sam: „Arnaldo Pomodoro“, New York (Abbeville Press) 1982
- Hunter 1988 – Hunter, Sam: „In the Mountains of Japan – The Open-Air Museums of Hakone and Utsukushi-ga-hara“, Fotos: David Finn; New York (Abbeville Press) 1988
- Hunter 1995 – Hunter, Sam: „Arnaldo Pomodoro“, Milano (Fabbri Editori) 1995
- Hunter-Jacobus 1987 – Sam Hunter, John Jacobus: „L’Arte del XX secolo - 100 anni di pittura, scultura, architettura“, Milano (Fabbri Editore) 1987; frz. Ausgabe: „Les grands courants de l’art moderne du post-impressionisme à nos jours“, Lausanne (Edita-Vilo) 1977
- Intra 1975 – „Arnaldo Pomodoro: Disegni/Litografie/Sculture“, Ausst.-Kat. Galleria Corsini, Intra 1975, Vorwort: Franco Russoli; Intra 1975
- Italie 1967 – „L’Italie par elle-même – A Self-Portrait of Italy – Autoritratto dell’Italia“, Hrsg.: Commissariato Generale Italiano per l’Esposizione Universale di Montreal 1967; Milano (Bompiani) 1967
- Japan 1994 - „Arnaldo Pomodoro 1956-1993“, Ausst.-Kat. Hakone Open-Air Museum, Kanagawa/Tokyo u. a. 1994; Tokyo 1994
- Japan 2002 – „La scultura Italiana del XX secolo“, Ausst.-Kat. Museum of Art, Yokohama ed. al. 2001-02, Hrsg.: Anna Imponente; Yokohama 2001
- Joray 1977 – Joray, Marcel: „Le Béton dans l’art contemporain“, Neuchâtel (Ed. du Griffon) 1977

- Kelleher 1982 – Kelleher, Patrick J.: „Living with Modern Sculptur“, Hrsg.: The Art Museum, Princeton University; Princeton (Princeton University Press) 1982
- Kelly 1974 – Kelly, James J.: „The Sculptural idea“, Minneapolis (Burgess Publishing Company) 1974, (2. überarb. Auflage)
- Kolberg 1988 – Gerhard Kolberg, Karin Schuller-Procopovici: „Skulptur in Köln – Bildwerke des 20. Jahrhunderts im Stadtbild“, Köln (Museum Ludwig) 1988
- Köln 1961 – „Vier Italiener“, Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein, Köln 1961
- Köln 1965 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein, Köln 1965
- Köln 1969 – „Arnaldo Pomodoro – Werke 1959-1969“, Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein, Köln 1969
- Köln 1996 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Italienisches Kulturinstitut, Köln 1996
- La Chaux-de-Fonds 1965 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Musée des Beaux-Arts, La Chaux-de-Fonds 1965
- Legg 1977 – Legg, Alicia (Hrsg.): „Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art – with selected Works on Paper“, Bestandskat., New York (Museum of Modern Art) 1977
- Lerner 1974 – Lerner, Abram u. a.: „The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden“, New York (Harry N. Abrams) 1974
- Libro 1974 – „Libro per le sculture di Arnaldo Pomodoro“, Milano (Mazzotta) 1974
- Liège 1960 – „Affirmations“, Ausst.-Kat. Musée des Beaux-Arts de Liège, Liège; Vorworte: Maurice D’Arquian, Léon Koenig; Liège 1960
- Liverpool 1971 – „New Italian Art 1953-1971“, Ausst.-Kat. Walker Art Gallery, Liverpool 1971
- Livorno 1960 – „Scultori italiani d’oggi“, Ausst.-Kat. Centro Artistico Il Grattacielo, Livorno 1960
- London 1961 – „Ten Sculptors“, Ausst.-Kat. London, Marlborough New London Gallery 1961
- London 1962 – „Aspects of Twentieth Century Art“, Ausst.-Kat. Marlborough New London Gallery, London 1962
- London 1964 – „The Peggy Guggenheim Collection“, Ausst.-Kat. Tate Gallery, London 1964
- London 1968 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Marlborough New London Gallery, London 1968
- Los Angeles 1962 – „Recent Sculptures by Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Felix Landau Gallery, Los Angeles USA, 1962
- Los Angeles 1965 – „Recent sculptures by Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Felix Landau Gallery, Los Angeles USA, 1965
- Los Angeles 1968 – „Sculpture – 20th Anniversary Exhibition“, Ausst.-Kat. Felix Landau Gallery, Los Angeles USA, 1968
- Los Angeles 1972 – „20th Century Sculpture from Southern California Collections“, Ausst.-Kat. UCLA Art Galleries (University of California), Los Angeles USA, 1972
- Los Angeles 1999 – „Arnaldo Pomodoro“, Spazio Italia at Istituto Italiano di cultura, Los Angeles USA, 1999 (Faltblatt zur Ausstellung)
- Lucca 1979 – „Orto Botanico Nuovo Modo“, Ausst.-Kat. Botanischer Garten, Lucca; Hrsg.: Pier Carlo Santini; Lucca 1979

- Lucie-Smith 1976 – Lucie-Smith, Edward: „Arte oggi – Dall’espressionismo astratto agli anni 90“, Milano (Arnoldo Mondadori) 1976, (Englische Ausgabe: „Art today – From Abstract Expressionism to Superrealism“, Oxford (Phaidon) 1977)
- Lucie-Smith 1987 – Lucie-Smith, Edward: „Sculpture since 1945“, New York (Universe Books) 1987
- Lugano 1989 – „Le sculture all’aperto nella città di Lugano – Guida“, Lugano (Ed. Città di Lugano) 1989
- MAC/Espace o. J. – MAC/Espace (Hrsg.): „Documenti d’arte d’oggi 1956/57“, Milano (Libreria A. Salto) o. J. (1957?)
- Macerata 1988 – „Le Muse irrequiete – di L. Sinisgalli 1908-1981“, Ausst.-Kat. Palazzo Ricci, Macerata 1988
- Mack-Piène o. J. – Heinz Mack, Otto Piène (Hrsg.): „Zero“, Bd. 3, Düsseldorf o. J.
- Maestri 1997 – „Maestri Contemporanei – Antologia Scelta, 1997“, Ausst.-Kat. Galleria Tornabuoni Arte, Milano 1997
- Malcesine 1987 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Museo Castello Scaligero, Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea, Malcesine 1987; Hrsg.: Roberto Sanesi; Lonato (La Fabbrica dell’Arte) 1987
- Malou 1979 – „Malou 79“, Ausst.-Kat. Malou Park, Sint-Lambrechts-Woluwe (Bruxelles) 1979
- Mandel 1965 – Mandel, Gabriele (Hrsg.): „Scultura italiana contemporanea e ceramica d’arte“, Milano (Istituto Europeo di Storia dell’arte) 1965
- Mantova 1992 – „Giamaica. Arte a Milano 1946-1959“, Ausst.-Kat. Casa del Mantegna u. a. Mantova 1992, Hrsg.: Egidio Del Canto; Mantova 1992
- Marsala 1997 – „Arnaldo Pomodoro – Opera grafica, progetti visionari, sculture“, Ausst.-Kat. Ex. Convento del Carmine, Marsala 1997; Hrsg.: Sergio Troisi; Napoli (Electa) 1997,
- Massa 1995 – Massa, Antonella: „I parchi museo di scultura contemporanea“, Firenze (Loggia de’ Lanzi) 1995
- Matteini 1991 – Matteini, Milena: „Pietro Porcinai architetto del giardino e del paesaggio“, Milano (Electa) 1991
- Middelheim 1971 – „Middelheim – Catalogue de la collection“, Hrsg.: Musée de Sculpture en plein air/M.-R. Bentein-Stoelen; Anvers 1970
- Milano 1958 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Galleria del Naviglio, Milano 1958
- Milano 1961 – „Continuità“, Ausst.-Kat. Milano, Galleria Pagani del Grattacielo 1961
- Milano 1962 – „Continuità“, Ausst.-Kat. Milano, Galleria Levi, 1962 (Text: Guido Ballo)
- Milano 1963/64 – „Scultori della scuola di Milano“, Ausst.-Kat. Centro Culturale Pirelli, Milano 1963
- Milano 1971 – „Scultori italiani contemporanei“, Ausst.-Kat. Palazzo Reale, Sala delle Cariatidi, Milano 1971
- Milano II 1971 – „Arnaldo Pomodoro – Un centesimo di secondo“, Ausst.-Kat. Studio Marconi, Milano 1971
- Milano 1972 – „Milano 70/70 – Un secolo d’arte“, Ausst.-Kat. Museo Poldi Pezzoli, Milano 1972
- Milano 1974 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Rotonda di via Besana, Milano 1974, Cinisello Balsamo (Amilcare Pizzi) 1974

- Milano II 1974 – „XXVIII Biennale Nazionale d'Arte“, Ausst.-Kat. Palazzo della Permanente, Milano 1974
- Milano 1975 – „Incontri con i lavoratori, scultori d'oggi al festival dell'Unità“, Ausst.-Kat. Parco Arena Sempione, Milano 1975
- Milano 1977 – „Milano invece di Milano – 1^a Mostra sull'ambiente“, Ausst.-Kat. Museo di Milano, Milano 1977, Org.: Stadt Milano; Milano 1977
- Milano 1980 – „Arte Nucleare 1951-1957“, Ausst.-Kat. Galleria San Fedele, Milano 1980
- Milano 1981 – „Il materiale delle arti – processi tecnici e formativi dell'immagine“, Ausst.-Kat. Castello Sforzesco, Sala Viscontea, Milano 1981, Hrsg.: B. Freddi, L. Magagnato, P. C. Santini, A. Veca; Milano (Punto e Linea) 1981
- Milano 1984 – „Artisti e Scrittori“, Ausst.-Kat. Rotonda di Via Besana, Milano 1984, Hrsg.: Osvaldo Patani, Reihe: Archivi del Collezionismo; Torino (Umberto Allemandi) 1984
- Milano II 1984 – „L'immagine esistenziale 1958-1964“, Ausst.-Kat. Galleria Annunciata, Milano 1984, Hrsg.: Roberto Sanesi, Milano 1984
- Milano 1986 – „Arnaldo Pomodoro – Papiri e altre forme“, Ausst.-Kat. Studio Marconi, Milano 1986
- Milano 1987 – „Voglia di scultura“, Ausst.-Kat. Galleria Gianferrari, Milano 1987
- Milano 1990 – „Scultura a Milano 1945-1990“, (Deutscher Titel: „Skulptur in Mailand 1945-1990“), Ausst.-Kat. Palazzo della Permanente Milano, & Firenze; dann 1991: Kunst-halle Mannheim, Kunsthalle Darmstadt; Hrsg.: L. Caramel, M. De Micheli, M. De Stasio, F. Porzio; Milano (Gabriele Mazzotta) 1990
- Milano II 1990 – „Percorso della scultura – Sculture della collezione del Principato di Monaco“, Ausst.-Kat. Palazzo del Senato, Milano 1990, Hrsg.: Anna Ferretti, Elio Santarella; Milano 1990
- Milano 1994 – „Disegno e scultura nell'arte italiana del XX secolo“, Ausst.-Kat. Palazzo della Permanente, Milano 1994, Hrsg.: Carlo Pirovano/Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente; Milano 1993
- Milano 1995 – „Due secoli di scultura“, Ausst.-Kat. Accademia di Belle Arti di Brera, Milano 1995, Hrsg.: G. M. Accame, C. Cerritelli, M. Mineguzzo; Milano (Fabbri) 1995
- Milano II 1995 – „Il campo di esperienza – teoria, arte e scienza – proposte“, Ausst.-Kat. Fondazione Mudima, Milano 1995, Hrsg.: Francesco Leonetti; Milano 1995
- Milano IV 1995 – „Memorie: cinquant'anni dopo, 1945-1995“, Ausst.-Kat. Palazzo Bagatti Valsecchi, Milano 1995, Hrsg.: F. De Santi, C. Iandoli; Milano (L'Agrifoglio) 1995
- Milano 1997 – „Piccola Scultura a Milano“, Ausst.-Kat. Spazio Hajech, Liceo Artistico I°, Milano 1997
- Milano 1999 – „La scultura lingua morta?“, Ausst.-Kat. Galleria Blu, Milano 1999, Milano (All'insegna del pesce d'oro) 1999
- Milano 1999 II – „Arte per Assisi – L'Arte contemporanea per l'Arte antica“, Ausst.-Kat. Palazzo Reale, Milano 1999, Org.: Associazione LiberArte; Milano 1999
- Milano 2000 – „Miracoli a Milano 1955-1965 – Artisti, Gallerie, Tendenze“, Ausst.-Kat. Museo della Permanente, Milano 2000
- Milano 2001 – „Arnaldo Pomodoro – Le opere e i libri“, Ausst.-Kat. Biblioteca di via Senato, Milano 2001, Hrsg.: Flaminio Gualdoni; Milano (Biblioteca di via Senato) 2001

- Milano 2002 – „La seduzione della materia – Scultori italiani da Medardo Rosso alle generazioni recenti“, Ausst.-Kat. Spazio Oberdan, Palazzo Isimbardi, Milano 2002; Hrsg. Anna Imponente; Cinisello Balsamo (Silvana) 2002
- Mills 1990 – Mills, John: „The Encyclopedia of Sculpture techniques“, New York (Watson Guptill) 1990
- Modi 1992 – „I modi dell’informale – Arte italiana degli anni ‘50/’60 nelle collezioni della Banca Commerciale italiana“, Hrsg.: Banca Commerciale italiana; Text: Roberto Sanesi; Milano (Banca Commerciale italiana) 1992
- Montecarlo 1995 – „V^{ème} Biennale de Sculpture de Monte Carlo“, Ausst.-Kat. Jardins et Atrium du Casino, Montecarlo 1995, Hrsg.: M. Del Re, L. & H. Castellet; Montecarlo 1995
- Montecarlo 2001 – „Arnaldo Pomodoro – Sculptures 1990-2000“, Ausst.-Kat. Marlborough Gallery Montecarlo, Montecarlo 2001
- Monteciccardo 1989 – „Nello spazio della superficie – Materiali dell’arte contemporanea“, Ausst.-Kat. Convento Servi di Maria, Monteciccardo 1989, Hrsg.: Andrea B. Del Guercio; Monteciccardo 1989
- Montreal 1967 – „Expo ‘67“, Ausst.-Kat. Weltausstellung, Italienischer Pavillon, Montreal 1967
- Moskau 1988 – „Artisti contemporanei italiani a Mosca“, Ausst.-Kat. Moskau, Kunstpallast, Milano (Electa) 1988
- München 1972 – „Arnaldo Pomodoro ‘72“, Ausst.-Kat. Galerie Stangl, München 1972
- Musella 1991 – Musella, Anna Maria: „Arnaldo Pomodoro – Opere 1952-1958“, Tesi di Laurea (≈ Magisterarbeit), Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, Gutachter: Luciano Caramel, Akademisches Jahr 1991-1992
- Museum Ludwig 1986 – „Museum Ludwig Köln – Gemälde, Skulpturen, Environments vom Expressionismus bis zur Gegenwart“, Bestandskat., Hrsg.: Siegfried Gohr, Bearb. Evelyn Weiss, Gerhard Kolberg; München (Prestel) 1986
- Museum Ludwig 1996 – Museum Ludwig, Köln (Hrsg.): „Kunst des 20. Jahrhunderts“, Köln (Taschen) 1996
- Newport 1974 – „Monumenta“, Ausst.-Kat. Newport USA 1974, Hrsg.: Sam Hunter; Newport, Rhode Island 1974
- Newport 1988 – „Art Auction ‘88“, Aukt.-Kat. Newport Harbor Art Museum, Newport 1988
- New York 1961 – „Contemporary Italian Sculpture“, Ausst.-Kat. New York 1961, Hrsg.: Art Center, Livorno 1961, New York 1961
- New York 1965 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Marlborough Gerson Gallery, New York 1965
- New York II 1965 – „Sculptures from the Albert A. List Family Collection“, Ausst.-Kat. New School Art Center, New York 1965
- New York 1968 – „Recent Italian Painting & Sculpture“, Ausst.-Kat. The Jewish Museum, New York 1968
- New York II 1969 – „Inaugural Exhibition“, Ausst.-Kat. New School Art Center, New York 1969
- New York 1974 – „Twentieth Century Monumental Sculpture“, Ausst.-Kat. Marlborough Gallery, New York 1974
- New York 1976 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Marlborough Gallery, New York 1976

- New York 1978 – „Masters of Modern Sculpture“, Ausst.-Kat. Marlborough Gallery, New York 1978
- New York 1984 – „Masters of Modern and Contemporary Sculpture“, Ausst.-Kat. Marlborough Gallery, New York 1984
- New York 1986 – „Sculpture for Public Places: Maquettes, Models and Proposals“, Ausst.-Kat. Marisa Del Re Gallery, New York 1986
- New York 1987 – „Arnaldo Pomodoro – References in Space, Visionary Places“, Ausst.-Kat. Marisa Del Re Gallery, New York 1987
- New York 1996 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Marlborough Gallery, New York 1996
- New York 1999 – „Cross-Currents in Modern Art – A tribute to Peter Selz“, Ausst.-Kat. Achim Moeller Fine Art, New York 1999
- New York 2000 – „Arnaldo Pomodoro - Architectural Projects, Small Works“, Ausst.-Kat. Marlborough Gallery, New York 2000
- Nordness 1980 – Nordness, Lee (Hrsg.): „The Council House – The International Conference of S. C. Johnson and Son, Inc., Racine, Wisconsin“, Racine (Perimeter Press) 1980
- Novara 1989 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Sala del Broletto und Galleria Sorrenti, Novara 1989; Hrsg.: Stadt Novara; Novara 1989
- Numana 1987 – „Numana Scultura“, Ausst.-Kat. Palazzo del Comune, Numana 1987; Hrsg.: Mariano Apa; Urbino (Quattro Venti) 1987
- Nürnberg 1971 – „Gold & Silber – Schmuck & Gerät“, Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1971, München (Karl M. Lipp) 1971
- Padova 2000 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Flora Bigai – Arte moderna e contemporanea, Padova 2000
- Palma Campania 1982 – „Babele – Esperienze artistiche in Italia 1950-1980“, Ausst.-Kat. Palazzo comunale, Palma Campania 1982, Hrsg.: Carmine Benincasa; Venezia (Mar-silia) 1982
- Palma de Mallorca 1999 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. La Lonja, Casal Balaguer, Cir-culo de Bellas Artes, Palma de Mallorca 1999
- Paris 1960 – „Sculpture Italienne Contemporaine d'Arturo Martini à nos jours“, Ausst.-Kat. Musée Rodin, Paris 1960
- Paris 1962 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Galerie Internationale d'Art Contemporain, Paris 1962 (Broschüre)
- Paris 1971 – „IV^e Esposition internationale de sculpture contemporaine“, Ausst.-Kat. Musée Rodin, Paris 1971
- Paris 1975 – „Hommage a Michel-Ange – Sculpteurs italiens Contemporains“ (Salon d'Automne), Ausst.-Kat. Grand Palais des Champs-Élysées, Paris 1975, Org.: Quadriennale, Roma und Société du Salon d'automne; Paris 1975
- Paris 1977 – „Biennale de Paris. Une anthologie: 1959-1967“, Ausst.-Kat. Salles de la Fondation Nationale des Art plastiques et graphiques, Paris 1977
- Paris 1978 – „Arnaldo Pomodoro – Impressions“, Ausst.-Kat. Galerie des Saints Pères, Paris 1978, Hrsg.: Jacques Lassaigue; Paris 1978 (Broschüre)
- Paris 1995 – „Acualité de la sculpture – IV Triennale Européene de Sculpture“, Ausst.-Kat. Jardin des Plantes, Paris 1995

- Paris 2002 – „Arnaldo Pomodoro dans les Jardins du Palais-Royal – Sculptures 1962-2000“, Ausst.-Kat. Jardins du Palais-Royal, Paris 2002; Text: Pierre Restany, Jacqueline Risset; Genf-Milano (Skira) 2002
- Parma 1993 – „La Collezione Barilla di Arte Moderna“, Ausst.-Kat. Fondazione Magnani Rocca, Corte di Mamiano, Traversetolo 1993; Hrsg.: Roberto Tassi, Pietro Barilla; Parma (Ugo Guanda) 1993
- Pavia 1999 – „Dialogo fra generazioni – Mezzosecolo di scultura italiana“, Ausst.-Kat. Giar-dini Malaspina, Pavia 1999; Pavia (Torchio de' Ricci) 1999
- Perugia 1981 – „Segni per la pace“, Ausst.-Kat. Rocca Paolina, Perugia 1981, Org.: Comitato Italiano per il Disarmo, Perugia 1981
- Pesaro 1971 – „Arnaldo Pomodoro - Sculture nella città“, Ausst.-Kat. Freiräume in Pesaro 1971, Hrsg.: Francesco Leonetti; Pesaro 1971
- Pesaro 1990 – „Cronovideografie – Pesaro tra provincia e mondo 1945-1980“, Ausst.-Kat. Sala Laurana di Palazzo Ducale, Ex Chiesa della Maddalena, Galleria della Pergola Pesaro 1990; Hrsg.: V. Morpurgo, S. Cuppini, G. Calegari; Modena (Franco Cosimo Panini) 1990
- Pietrasanta 1993 – „Pietrasanta – La veste del vuoto – Artisti e fonderie“, Ausst.-Kat. Domplatz, Pietrasanta 1993, Hrsg.: Enrico Botti, Giuseppe Cordoni; Firenze (Giunti) 1993
- Pirovano 1993 – „Scultura italiana del Novecento“, Hrsg. Carlo Pirovano, Banco Ambrosiano Veneto; Milano (Electa) 1991
- Pittsburgh 1970 – „The Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Art“, Ausst.-Kat. Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh 1970
- Pomodoro 1971 – Pomodoro, Arnaldo: „Arnaldo Pomodoro“ in: „L'arte contemporanea in Italia“, Roma (Presenza) 1971
- Pomodoro 1988 – Pomodoro, Arnaldo: „Idea e messinscena per Oedipus Rex“, in: „45^a Settimana Musicale Senese 19/25 Agosto 1988“, Hrsg.: Fondazione Accademia Musicale Chigiana; Siena 1988
- Pomodoro 1992 – Arnaldo Pomodoro, Francesco Leonetti: „L'arte lunga“, Milano (Feltrinelli) 1992
- Pomodoro 2007 – Gualdoni, Flaminio (Hrsg.): „Arnaldo Pomodoro – Catalogo ragionato della scultura“, mit Texten von Giovanni Carandente, Gillo Dorfles, Arturo Carlo Quintavalle, Sam Hunter, Mitarbeit: Laura Berra, Bitta Leonetti, Carlotta Montebello mit Hanneke Heinemann; 2 Bände; Milano/Genf (Skira) 2007 (italienisch/englisch)
- Portofino 2002 – „Museo del Parco – Centro internazionale di scultura all'aperto – Porto-fino“, Hrsg.: Daniele Crippa; Portofino (2000 Gruppo Ed.) 2002
- Potsdam 1982 – „The Art Collection at Potsdam – The College Collection, The Roland Gib-son Collection, The Annie Lenney Collection“, Hrsg.: Brainerd Art Gallery, Potsdam (NY); New York (The State University College of Arts and Science) 1982
- Praemium 1999 – „Art of our time – Ten Years of Praemium Imperiale“, Hrsg.: The Japan Art Association Tokyo; London 1999
- Quintavalle 1990 – Quintavalle, Arturo Carlo: „Arnaldo Pomodoro – Opere dal 1956 - 1960“ Reihe: Gli archivi del progetto, (= Ausst.-Kat. Parma, Palazzo della Pilotta 1990) Milano (Electra) 1990
- Radford 1978 – Radford, Georgia and Warren: „Sculptures in the Sun“, Honolulu (The University Press of Hawaii) 1998

- Ravenna 1986 – „Arte Santa“, Ausst.-Kat. Loggetta Lombardesca, Ravenna 1986, Hrsg.: Achille Bonito Oliva; Ravenna (Essegi) 1986
- Reliefs 1980 – „Reliefs – Formprobleme zwischen Malerei und Skulptur im 20 Jahrhundert“, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Münster 1980, Hrsg.: Ernst-Gerhard Güse; Münster 1980
- Rezzato 1988 – „La pietra e il bronzo – Sculture“, Ausst.-Kat. Villa Fenaroli (La Favorita) Rezzato/Illasi 1988
- Riedy 1981 – Riedy, James L.: „Chicago Sculpture“, Chicago (University of Illinois Press) 1981
- Rieti 1980 – „Generazione anni 20: La Biennale Nazionale d'Arte Contemporanea“, Ausst.-Kat. Portici del Palazzo Vescovile, Palazzo del Turismo, Rieti 1980
- Rimini 1995 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Museo della Città, Rimini 1995, Hrsg.: Renato Barilla; Cesena (Il Vicolo) 1995
- Robinette 1976 – Robinette, Margaret A.: „Outdoor Sculpture – Object and Environment“, New York (Whitney Library of Design) 1976
- Rohnert Park 1984 – „Works in Bronze – A Modern Survey“, Ausst.-Kat. University Art Gallery, Sonoma State University, Rohnert Park 1984, Hrsg.: Mary Bates; Rohnert Park 1984
- Roma 1965 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Marlborough Galleria d'Arte, Roma 1965 (Kat.-nr. 10)
- Roma II 1965 – „La Quadriennale nazionale d'arte“, Ausst.-Kat. Palazzo delle Esposizioni, Roma 1965
- Roma 1966 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Galleria „Ferro di Cavallo“, Roma 1966
- Roma 1971 – „Ettore Colla, Pietro Consagra, Arturo Martini, Umberto Mastroianni, Arnaldo Pomodoro, Giò Pomodoro, J. Raphael Soto“, Ausst.-Kat. Galleria „Lo Spazio“, Roma 1971
- Roma 1976 – „Esperienza moderna“, Ausst.-Kat. Marlborough Galleria d'Arte, Roma 1976
- Roma 1977 – „Italian iron and steel sculpture exhibition – Rassegna della scultura italiana in ferro“, Ausst.-Kat. Roma 1977; Org.: Associazione industrie siderurgiche italiane „Assider“, aus Anlass des Jahreskongresses; Roma 1977
- Roma 1979 – „Scultura: Spazi e Percorsi“, Ausst.-Kat. Vivai del Sud (Terme di Caracalla), Roma 1979, Hrsg.: Cleto Polcina, Valentina Nasi; Roma 1979
- Roma 1980 – „Itinerario all'interno della scultura italiana contemporanea“, Ausst.-Kat. Galleria „Incontro d'Arte“, Roma 1980
- Roma 1987 – „Arte per la pace“, Ausst.-Kat. Palazzo Venezia, Appartamento Barbo, Roma 1987, Hrsg.: Bhaktivedanta Institute, Roma; L'Aquila (Ed. del Gallo Cedrone) 1987
- Roma 1997 – „Opera – Percorsi nel mondo del melodramma“, Ausst.-Kat. Palazzo delle Esposizioni, Roma 1997; Milano (Skira) 1997
- Roma 1999 – „XIII Quadriennale – Proiezioni 2000 – Lo spazio delle arti visive nella civiltà multimediale“, Ausst.-Kat. Palazzo delle Esposizioni, Roma 1999; Roma (De Luca) 1999
- Roma I 2000 – „Novecento – Arte e Storia in Italia“, Ausst.-Kat. Scuderie Papali al Quirinale, Mercati di Traiano, Roma 2000, Hrsg.: Federica Pirani; Milano (Skira) 2000
- Roma II 2000 – „Il novecento scolpito – da Rodin a Picasso“, Ausst.-Kat. Museo del Corso Roma 2000, Hrsg.: Valerio Rivosecchi, Alessandra Maria Sette; Roma (De Luca) 2000

- Rotterdam 1969 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Museum Boymans-van Beunigen Rotterdam 1969; Hrsg.: A. M. Hammacher; Rotterdam 1969
- Rozzano 1990 – „Storie di fuoco – 27 scultori e una fonderia – Omaggio a Pinella De Andreis“, Ausst.-Kat. Cascina Grande, Rozzano 1990, Hrsg.: Stadt Rozzano, Claudio Minoia; Rozzano 1990
- Russoli 1967 – Russoli, Franco (Hrsg.): „Esperienze degli anni sessanta in America e in Europa“, Reihe: L'arte moderna, Milano (Fabbri) 1967
- Ruhrberg 1998 – Karl Ruhrberg, Manfred Schneckenburger, Christiane Fricke, Klaus Honnef: „Art of the 20th Century“, Köln (Taschen) 1998
- Saarbrücken 1966 – „Neuerwerbungen für die Moderne Galerie“, Ausst.-Kat. Saarland-Museum Saarbrücken 1966; Hrsg.: Rudolf Bornschein; Saarbrücken 1966
- Saarland-Museum 1968 – „Moderne Galerie Saarbrücken“, (Bestandskat.), Hrsg.: Saarland-Museum Saarbrücken, Rudolf Bornschein; Saarbrücken 1968
- Saarland-Museum 1976 – „Moderne Galerie Saarbrücken“, (Bestandskat.), Hrsg.: Saarland-Museum Saarbrücken, R. Bornschein; Saarbrücken 1976, o. Nr.
- Saint Etienne 1960 – „Cent sculpteurs de Daumier à nos jours“, Ausst.-Kat. Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Etienne 1960
- Sammlung Spierer 2004 – „Ein Wald der Skulpturen. Sammlung Simon Spierer – Une forêt de sculptures. La collection Simon Spierer“, Hrsg.: Hessisches Landesmuseum, Darmstadt; Ostfildern-Ruit (Hatje Cantz) 2005
- San Francisco 1961 – „New Work from Italy“, Ausst.-Kat. Bolles Gallery, San Francisco 1961
- San Francisco 1979 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Stephen Wirtz Gallery, San Francisco 1979
- San Francisco 1981 – „Arnaldo Pomodoro 15 Sculptures – 1960-1980“, Ausst.-Kat. Stephen Wirtz Gallery, San Francisco 1981
- San Francisco 1985 – „Arnaldo Pomodoro: Intimation of Egypt“, Ausst.-Kat. Stephen Wirtz Gallery, San Francisco 1985
- San Gabriele 2000 – „Nona Biennale d'arte sacra – La porta, segno di Cristo ed evento artistico“, Ausst.-Kat. San Gabriele 2000; Hrsg. Maurizio Calvesi; Vignaiuola d'Abruzzo/Bologna (Zaccagnini) 2000
- San Leo o.J. – „Arnaldo Pomodoro – Sculpture per San Leo e per Cagliostro“, Ausst.-Kat. Rocca di San Leo und in der Stadt, San Leo 1997 (ohne Ort, ohne Jahr), (1. provisorische Katalog der Ausst.)
- San Leo 1998 – „Arnaldo Pomodoro – Sculpture per San Leo e per Cagliostro“, Milano (Skira) 1998
- São Paulo 1979 – „Artisti italiani nella XV Biennale di San Paolo del Brasile“, Ausst.-Kat. São Paulo 1979
- São Paulo 1989 – „20^a Bienal internacional de São Paulo“, Ausst.-Kat. São Paulo 1989; Hrsg.: Fundação Bienal de São Paulo/Francisco Matarazzo Sobrinho und Luiz Fernando Rodrigues Alves; São Paulo 1989
- São Paulo 1996 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Espaço Cultural Sudameris; São Paulo 1996
- S. Quirico d'Orcia 1974 – „Forme nel verde - IV Mostra di scultura internazionale“, Ausst.-Kat. Villa Chigi, S. Quirico d'Orcia 1974 (Broschüre in Form eines Plakates)

- Sartirana 1992 – „Dialogo sulla Scultura“, Ausst.-Kat. Castello, Sartirana 1992; Hrsg.: Paolo Fossati, Claudio Cerritelli; Roma (Leonardo - De Luca) 1992
- Sarzana 1995 – „Il mito e il classico nell'arte contemporanea 1960-1990“, Fortezza Firmafede, Sarzana 1995; Milano (Mazzotta) 1995
- Sassoferrato 2001 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Palazzo degli Scalzi, Sassoferrato 2001, Text: Armando Ginesi, Mario Apa; Sassoferrato 2001
- Schiller-Gymnasium o.J. – „Schiller-Gymnasium 56-62“, Hrsg.: Kollegium des Schiller-Gymnasiums, Köln; Köln (Carl Heymanns) o. J. (1962?)
- Scritti 2000 – Laura Berra, Bitta Leonetti (Hrsg.): „Scritti per Arnaldo Pomodoro e opere dell'artista (1955-2000) – Guida al Museo-Fondazione Arnaldo Pomodoro“, Milano (Lupetti) 2000
- Scultura 1966 – „La scultura del Novecento, vol. 10“, Reihe: I maestri della scultura, Nr. 110; Text: Mario De Micheli; Milano (Fabbri) 1966
- Scultura Nr. 145 – „La scultura in Italia“, in: „Capolavori nei Secoli – Enciclopedia di tutte le arti di tutti i popoli in tutti i tempi“. 3. Jg. Nr. 145, Bd. XII, Milano (Fabbri) o. J.
- XX secolo 1977 – „XX secolo – Storia dell'arte italiana“, Hrsg.: Centro Studi Due Torri, Bologna 1977, darin: „Informale, Post-informale e aperture tecnologiche nella scultura“, S. 375-384
- Sega Serra Zanetti 1995 – Sega Serra Zanetti, Paola: „Arte astratta e informale in Italia (1946-1963)“, Bologna (CLUEB) 1995
- Seicento 1995 – „Dal Seicento al Novecento, Banca Commerciale Italiana“, Torino (Società Editrici Umberto Allemandi) 1995
- Selz 1981 – Selz, Peter: „Art in our times - A Pictorial History 1890-1980“, New York (Harry N. Abrams) 1981
- Seoul 1988 – „Olympiade des Arts“, Ausst.-Kat. Olympic Organizing Committee, Seoul 1988, Paris (Ante Glibota, Paris Art Center) 1988
- Settimana Musicale 1988 – „45^a Settimana Musicale Senese 19/25 Agosto 1988“, Hrsg.: Fondazione Accademia Musicale Chigiana; Siena 1988
- Skulptur 1989 – „Skulptur und Plastik. Skulptur, Plastik und Zeichnungen von Bildhauern des 19. und 20. Jahrhunderts aus der Sammlung der Modernen Galerie des Saarland-Museums Saarbrücken“, Bearb.: Helga Schmoll gen. Eisenwerth, geb. Hoffmann, Hrsg.: Georg-W. Koltzsch; Saarbrücken 1989
- Spencer 1976 – Spencer, Harold: „The Image Maker: Man and His Art.“ New York (Charles Scribner's Sons) 1976
- Sphere 1997 – „Arnaldo Pomodoro – Sphere within a sphere for U.N. Headquarters“, Roma (Il Cigno Galileo Galilei) 1997
- Sondrio 1997 – „Arte a Milano 1946-1959 – Reale, concreto, astratto“, Ausst.-Kat. Palazzo Sertoli, Palazzo Pretorio, Sondrio 1997, Hrsg.: Martina Corgnati, Sondrio 1997
- Stein 1980 – Stein, Donna: „The PepsiCo Sculpture Collection“, Hrsg.: The PepsiCo Inc; Purchase 1980
- Stia 1978 – „1^a mostra Toscana/Scultura“, Ausst.-Kat. Palagio Fiorentino, Stia 1978; Hrsg.: Comitato Mostra Nazionale del Ferro Battuto; Stia 1978
- Terni 1995 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Palazzo della Bibliomediateca, Terni 1995, Hrsg.: Annamaria Diamanti, Francesco Menti; Città di Castello (Delta Grafica) 1995

- Thomas Bis heute 1971 – Thomas, Karin: „Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert“, Köln (DuMont Schauberg) 1971
- Thomas Künstlerlexikon 1977 – Karin Thomas, Gerd de Vries: „DuMonts Künstlerlexikon: Von 1945 bis zur Gegenwart.“ Köln (DuMont) 1977 (2. Aufl. 1979)
- Thorel-Daviot 1996 – Le Thorel-Daviot: „Petit dictionnaire des artistes contemporains“, Paris (Bordas) 1996
- Thorn-Petit 1987 – Thorn-Petit, Liliane: „Portraits d’artistes“, Paris/Luxemburg (RTL Ed.) 1987
- Tokyo 1969 – „Contemporary Art – Dialogue between the East and the West“, Ausst.-Kat. The National Museum of Modern Art, Tokyo 1969
- Tokyo 1974 – „Eleven Contemporary Italian Sculptors“, Ausst.-Kat. Takaschimaye Department Store of Nihonbashi, Tokyo 1974
- Tokyo 1981 – „The 2nd Henry Moore Grand Prize Exhibition“, Ausst.-Kat. The Hakone Open-Air Museum, Kanagawa (Tokyo) 1981
- Tokyo 1985 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Contemporary Sculpture Center, Tokyo-Osaka 1985
- Tomassoni 1971 – Tomassoni, Italo: „Arte dopo il 1945 - Italia“, Bologna (Cappelli) 1971
- Torino 1957 – „Terre e Metalli - Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Galleria d’arte Il Prisma, Torino 1957, Text: Guido Ballo; Torino 1957
- Torino 1961 – „Continuità“, Ausst.-Kat. Galleria „La Bussola“, Torino 1961; Hrsg.: Giulio Carlo Argan, Torino 1961
- Torino 1977 – „Arte in Italia: 1960-1977“, Ausst.-Kat. Galleria Civica d’Arte Moderna, Torino 1977, Hrsg.: Leonaro Mosso, Torino 1977
- Tokyo 1983 - Ausst.-Kat. „Masters of the 19th and 20th Centuries – Inaugural Exhibition“, Tokyo, Marlborough Fine Art Ltd. 1983
- Torino 2000 – „Scultura Internazionale a La Mandria“, Ausst.-Kat. Villa dei Laghi, Veneria Reale, Torino 2000, Hrsg.: Victor De Circasia; Torino (La Rosa) 2000
- Tornabuoni 1997 – „Maestri Contemporanei - Antologia Scelta, 1997“, Ausst.-Kat. Galleria Tornabuoni Arte, Milano 1997
- Traguardi 1972 – „Traguardi dell’arte ‘70 - Enciclopedia internazionale degli artisti contemporanei“ (Bd. I), Roma (Vincenzo Lo Faro) 1972
- Treigny Yonne 1977 – „Espace-Lumière dans des sculptures du Cubisme à aujourd’hui“, Ausst.-Kat. Chateau de Ratilly, Treigny Yonne 1977
- Trier 1960 – Trier, Eduard: „Figur und Raum – Die Skulptur des XX. Jahrhunderts“, Berlin (Gebr. Mann) 1960
- Trieste 1982 – „Un ramo d’oro: un’ipotesi visiva da Picasso a Ernst“, Ausst.-Kat. Castello di San Giusto, Trieste 1982
- Udine 1977 – „Venti scultori a Udine“, Ausst.-Kat. Innenstadt, Udine 1977; Hrsg.: Manuela Terenzani, Einl.: Umbro Apollonio; Udine (Arti Grafiche Friulane) 1977
- Udine 1984 – „Tridimensionalità“, Messe-Kat.: Cerneglons, Villa Laura, Hrsg.: Giulio Carlo Argan; Udine 1984
- Umbertide 1986 – „L’Umbria e le Marche nell’arte“, Ausst.-Kat. Rocca Umbertide, Umbertide 1986; Hrsg. Mariano Apa; Urbino (Quattro Venti) 1986

- Valencia 2002 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. L'Almodí, Valencia; La Lonia, Zaragoza 2002, Text: Luciano Caprile, M. Soria; Valencia 2002
- Valetta 1977 – „Sculptori Italiani contemporanei“, Ausst.-Kat. Sala del Gran Consiglio, Palazzo Magistrale, Valetta, Malta, 1977, Hrsg.: Ente Autonomo Esposizione Nazionale Quadriennale d'Arte di Roma; Roma 1977
- Varese 1998 – „Arnaldo Pomodoro a Varese“, Ausst.-Kat. Rettorato dell'Università, Castello di Masnago, Piazza della Repubblica, Varese 1998, Hrsg.: Flaminio Gualdoni, Riccardo Prina; Milano (Electa) 1998
- Venezia 1956 – „Giò e Arnaldo Pomodoro“, (Ausst.-nr. 357) Ausst.-Kat. Galleria del Cavallino, Venezia 1956 (Faltblatt)
- Venezia 1959 – „Vitalità nell'arte“, Ausst.-Kat. Venezia-Amsterdam-Recklinghausen 1959/60
- Venezia 1964 – „XXXIII Biennale internazionale d'arte di Venezia“, Ausst.-Kat. Venezia 1964, Hrsg.: Umbro Apollonio; Venezia 1964
- Venezia 1988 – „XLIII Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia“, Venezia 1988, Catalogo Generale, Hrsg.: La Biennale/Marie-George Gervasoni, Venezia (Fabbri) 1988
- Venezia 1998 – „Arnaldo Pomodoro“, Ausst.-Kat. Venice Design Art Gallery, Venezia 1998
- Verdon 2001 – Verdon, Timothy: „L'arte sacra in Italia – L'immaginazione religiosa dal paleocristiano al postmoderno“, Milano (Arnoldo Mondadori) 2001
- Vergine 1996 – Vergine, Lea: „L'arte in trincea – Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990“, Milano (Skira) 1996
- Verona 1970 – „Arnaldo Pomodoro“ Ausst.-Kat. Studio „La Città“, Verona, 1970
- Volponi 1997 – Volponi, Paolo: „Pietrarubbia e la scultura di Pomodoro“, in: Ausst.-Kat. „Arnaldo Pomodoro – Sculture per San Leo e per Cagliostro“, San Leo (Rimini), Rocca di San Leo und in der Stadt, ohne Ort, ohne Jahr (1997), San Leo 1997
- von Holten 1990 – von Holten, Ragnar: „Art at Marabou“, Sundbyberg, Kraft Freia Marabou 1990
- Wallraf-Richartz 1973 – „Katalog der Bildwerke und Objekte, Neuzugänge sei 1965 im Wallraf-Richartz Museum mit Teilen der Sammlung Ludwig“, Hrsg.: Rainer Budde, Evelyn Weiss, mit Vorarb.: Johann Karl Schmitt, (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums IX, Hrsg.: Gert von der Osten, Horst Keller), Köln 1973
- Wasserman 1976 – Wasserman, Burton: „Exploring the Visual Arts“, Worcester (Davis Publishing) 1976
- Wolbert 1992 – Wolbert, Klaus: „Arnaldo Pomodoro – Papyrus“, in: „Bilder und Skulpturen – Kunst für ein neues Haus“ (Broschüre des PTZ), Darmstadt 1992
- World Expo 1988 – „The World Expo 88 Collection – Sculpture“, Kat. zur Weltausstellung in Brisbane 1988; Hrsg.: Philipp Bacon Galleries, New Farm Queensland 1988
- Yokohama 2001 – „La scultura Italiana del XX secolo“, Ausst.-Kat. Museum of Art, Yoko-hama, 2001
- Zander Rudenstine 1985 – Zander Rudenstine, Angelica: „Peggy Guggenheim Collection, Venice – The Solomon R. Guggenheim Foundation“, New York (Harry N. Abrams) 1985
- Zelanski 1995 – Zelanski, Fisher: „Shaping Space“, Harcourt Brace, Fort Worth 1995
- '84 1983 – „'84 – I giorni e gli artisti“, Milano (Punto e Linea) 1983

100 works – „100 works: Peggy Guggenheim Collection“, (Museums-Kurzführer) Hrsg.: Peggy Guggenheim Collection, The Solomon Guggenheim Foundation; New York 1989

Periodika:

- Abbiati 14.12.67 – Abbiati, Filippo: „Pittsburgh premia la colonna di Pomodoro“, in: Panorama, Milano, 14.12.1967, S. 42-45, Abb. S. 44
- Actualités 3-62 – „Actualités“, in: Ring des Arts, Nr. 3, Weihnachten 1962, Zürich, S. 56
- Albertoni 2-62 – Albertoni, Pierluigi: „Arte e arredamento“, in: Artecasa, Nr. 29, Februar 1962
- Amoroso 4-1987 – Amoroso, Alessandro G.: „Arnaldo Pomodoro“, in: L'Acciaio inossidabile, Milano, Nr. 4, 54. Jg., ottobre-novembre-dicembre 1987, Abb. S. 22
- Aprile Ronda 9-86 – Aprile Ronda, Omar: „Un Pomodoro tutto di bronzo“, in: Gente Money, Milano (Rusconi), Nr. 9, 3. Jg., September 1986, Abb. S. 130
- L'architettura 3-67 – „L'architettura“, Roma, Jg. XIII, Nr. 3, Juli 1967, S. 147ff
- L'architettura 10-88 – „Sculture abitabili“ in: L'architettura – Cronache e storia, Milano, XXXIV, Oktober 1988, S. 742, + Abb.
- Archivio 6-8 95 – „Un importante ed esaustiva mostra di Arnaldo Pomodoro“, in: Archivio, Mantova, Nr. 6, 7. Jg., Juni-August 1995, S. 11, + Abb.
- Arte 28-1992 – „Arte Moderna - L'arte contemporanea dal secondo dopoguerra ad oggi“, Nr. 28, Milano (Giorgio Mondadori) 1992, Abb. S. 213
- Askew 30.10.60 – Askew, Rual: „Bolder Focus Saves the Day“, in: The Dallas Morning News, Dallas, 30.10.1960
- Azimuth 1959 – Azimuth (Hrsg.: Piero Manzoni, Enrico Castellani), Milano, Nr. 1, 1959
- Azzella 1-65 – Azzella, Mario: „Arnaldo Pomodoro – Brevi incontri“, in: D'Ars agency, Nr. 1, 20.1.-20.4.1965, 6. Jg., S.136-137
- Ballo 9-64 – Ballo, Guido: „Pomodoro a Colonia“, in: Leader, Milano, Sept. 1964
- Ballo 12-72 – Ballo, Guido: „Sculture nella strada“, in: Ottagono, Milano, Dezember 1972, 7. Jg., S. 21, Abb S. 20
- Ballo 3-76 – Ballo, Guido: „La Colonna a grandi fogli“, in: Ottagono, Milano, März 1976, 11. Jg., Abb. S. 113-115, 2 x S. 113, 114, 114/115
- Ballo 3-91 – Ballo, Guido: „Arnaldo Pomodoro“, in: Jolly Hotels Magazine, Milano, Nr. 3, 2. Jg., März 1991, S. 21-22, Abb.
- Bonomi 3-85 – Bonomi, Giorgio: „Un Obelisco dei nostri tempi“, in: Artinumbria, Perugia, Nr. 3, 2. Jg., März 1985, S. 4-6
- Barilli 9.6.76 – Barilli, Renato: „Arnaldo Pomodoro - Pietrarubbia Work“, in: Studio Marconi, (Zeitschrift der Galerie Marconi), Milano, Nr. 6/7, 9. Juni 1976, S. 1, 3-4, Abb. S. 4

- Barilli 9.5.86 – Barilli, Renato: „In quelle solenni impronte il segreto di Arnaldo Pomodoro“, in: Corriere della Sera, Milano, 9.5.1986, Abb.
- Barina 31.1.97 – Barina, Antonella: „Vi regalo il mondo“, in: Il Venerdì, Beilage von La Repubblica, Roma, Nr. 465, 31. Januar 1997, S. 52-55, Abb. S. 53, 54, 55
- Battaglini 1-87 – Battaglini, Andrea: „Un porto dell'arte nascosto nella natura“, in: Arte, Milano (Girgio Mondadori), Nr. 170, 17. Jg, Jan. 1987, S. 46-52, Abb. S. 46
- Belpietro 12-89 – Belpietro, Maurizio: „Un Pomodoro nella storia“, in: Capital, Milano, Nr. 12, Dezember 1989, S. 32-36, 5 Abb. + Titelbild
- Beltrame 8-74 – Beltrame, Renzo: „Arnaldo Pomodoro“, in: NAC – Notiziario Arte Contemporanea, Roma, Aug. 1974, S. 23
- Bender 1/2 1956-57 – Bender, Paul: „Drahtplastik“, in: Das Kunstwerk, Krefeld - Baden-Baden, 10. Jg, 1/2 1956-57
- Berkowitz 11-65 – Berkowitz, Marc: „Die 7. Biennale von Sao Paulo“. in: Das Kunstwerk Krefeld – Baden-Baden, Nr. 5, Jg. XVII, November 1963, S. 20-27, Abb. S. 22
- Bertoldi 22.1.87 – Bertoldi, Cecilia: „L'artista di Amicetime: Arnaldo Pomodoro“, in: Amica, Milano, Nr. 4, 26. Jg., 22. Jan. 1987
- Bianchino 9-1992 – Bianchino, Gloria: „Il problema della conservazione“, in: Ottagono, Nr. 104, Milano, September 1992, S.108-117, Abb. S. 112
- Bonfadini 7.7.93 – Bonfadini, Gianni: „Si è aperto il cancello del sole“, in: Giornale di Brescia, Brescia, 7. Juli 1993, S. 16 + Abb.
- Bortolon 8.5.83 – Bortolon, Liana: „Tra utopia e realtà, le invenzioni di Arnaldo Pomodoro“, in: Grazia, Milano, Nr. 2202, 56. Jg, 8. Mai 1983, S. 29, Abb.
- Braga Nalbone 3-63 – Braga Nalbone, Mirella: „La saga del rame ‚urlata‘ dai fratelli Pomodoro“, in: Il Rame, Milano, 1963, Nr. 3, S. 27
- Breerette 5.10.76 – Breerette, Geneviève: „Pomodoro: espace, temps, sculpture“, in: Le Monde, 5. Oktober 1976, S. 29
- Burnett 28.5.1978 – Burnett Jr., W. C.: „Pomodoro's Sculptures on Display at Three Locations“, in: The Atlanta Journal and Constitution, Atlanta (GA), 28.5.1978, S. 2-E
- Busnelli 10-95 – Busnelli, Roberta: „La tradizione innnovativa di Arnaldo Pomodoro“, in: Disegno & pittura, Milano, Nr. 4, 1. Jg., Okt. 1995, Abb. S. 44/45
- Colombo 22.2.96 – Colombo, Furio: „Un Pomodoro sotto la neve“, in: La Repubblica, Roma, 22. 2.1996, S. 21
- Calzolari 5.12.84 – Calzolari, Marcella: „Una stele in acciaio a ‚Ridolfigrad‘ fa sussultare Tacito“, in: Il Messaggero, Roma, 5.12.1984
- Caprile 20.4.86 – Caprile, Luciano: „Scritte e sfide d'ogni tempo“, in: Il Sole - 24 ore, Milano, 20.4.1986
- Caprile 16.12.86 – Caprile, Luciano: „Omaggio a Kandinsky nel parco di St. Cloud“, in: Il Sole – 24 ore, Milano, 16.2.1986
- Caprile 3-92 – Caprile, Luciano: „Spheres, pyramids, cones and doors“, in: Italia Orafa International, September-Dezember 1992, S. 82
- Caprile 8.10.92 – Caprile, Luciano: „Genova ritrova Pomodoro“, in: Il Lavoro (Beilage der Repubblica per La Liguria), 8.10.92

- Caprile 1-3 93 – Caprile, Luciano: „Arnaldo Pomodoro“, in: *Proposte Top*, Nr. 5, 2. Jg., Januar-März 1993, S. 45
- Caprile 6.1.93 – Caprile, Luciano: „Papyrus' in piazza“, in: *Il Mattino*, Napoli, 6.1.1993
- Caprile 8-93 – Caprile, Luciano: „Arnaldo Pomodoro“, in: *Arte in, Venezia*, Nr. 27, 6. Jg., August 1993
- Carandente 12-88 – Carandente, Giovanni: „Dedicato a Boccioni“, in: *Ulisse 2000*, Roma, Nr. 57, 8. Jg., Dezember 1988, S. 64-65
- Carluccio 10-11 1958 – Carlucci, Luigi: „Sculture in metallo a Torino“, in: *Rivista Italsider*, Genova, Oktober/November 1964, S. 8-9
- Carluccio 9-64 – Carluccio, Luigi: „Alla XXXII Biennale“, in: *Domus – Architettura, arredamento, arte*; Milano, N. 418, Sept. 1964, o. Jg., S. 45-55
- Carluccio 4.12.75 – Carluccio, Luigi: „Arnaldo Pomodoro. La colonna Mondadori, Segrate (Milano)“, in: *Panorama*, Milano (Mondadori), Nr. 502, 14. Jg., 4. Dezember 1975, S. 22
- Carluccio 6.7.76 – Carluccio, Luigi: „Arnaldo Pomodoro. Pietrarubbia Work“, in: *Panorama*, Milano (Mondadori), Nr. 533, 14. Jg., 6. Juli 1976, S. 18
- Carrieri 19.3.72 – Carrieri, Raffaele: „Lo scultore che esplode nelle piazze“, in: *Epoca*, Milano (Mondadori), Nr. 1120, Jg. 86, 19.3.1972, Abb. S. 58
- Carozza 24.6.92 – Carozza, Mauro: „Monumento distrattato“, in: *Garda oggi*, Brescia, 24.6.1992, S. 19, Abb.
- Casa 19.12.74 – Casa, Paul: „Présence d'Arnaldo Pomodoro: la sculpture des métamorphoses“, in: *Le Soir*, Bruxelles, 19.12.1974
- Casasco 9-83 – Casasco, Ermanno: „Un giardino per la corona di Danimarca“, in: *Casa & Giardino*, Milano, Nr. 134, 15. Jg., September 1983, S. 58-59
- Cassina 8.4.65 – Cassina, G.: „Gio et Arnaldo Pomodoro esposit aus Musée des Beaux-Arts“, in: *L'Impartial*, 8.4.1965, S. 5, 71
- Castagnoli 25.7.80 – Castagnoli, Pier Giovanni: „Brilla sul mare un faro d'autore“ in: *La Repubblica*, Roma 25.7.1980
- Civiltà 1-2 1958 – „Civiltà delle macchine“, Jan.-Febr. 1958, 6. Jg., Roma, Umschlagbild
- Cochran 18.10.95 – Cochran, Kathryn: „Pomodoro at the Fisher“, in: *USC – Trojan Family*, Los Angeles, Nr. 2, vol. 18, Oktober 1985, S. 16
- Colonetti 94-95 – Colonetti, Aldo: „Continuo discontinuo“, in: *Ottagono*, Milano, Nr. 113, 29. Jg., Dezember-Februar 1994-95, S. 71
- Costa 1-2 86 – Costa, Sergio; Taveggia, Massimiliano: „Arnaldo Pomodoro“, in: *Fascicolo*, Milano, Nr. 24, 11. Jg., Januar-Februar 1986, Abb. S. 32
- Crispoliti 3-64 – Crispoliti, Enrico: „Previsioni sulla XXXII Biennale“, in: *D'Ars agency*, Nr. 3, 30.4.-20. 6.1964, 5. Jg., Abb. S. 43
- D'Alessandro 2-3 96 – D'Alessandro, Domenico; Paina, Corrado: „Fermentations: An Encounter with Arnaldo Pomodoro“, in: *Viceversa*, Montréal-Toronto-New York, Nr. 51, Feb.-März 1996, S. 33-36
- D'Amico, 2.8.1984 – D'Amico, Fabrizio: „La sfera inquieta“, in: *La Repubblica*, Roma, 2.8.1984, Abb.

- D'Amore 15.7.90 – D'Amore, Margherita: „Nuovo ‚look‘ per le colonne Pomodoro cambia casa“, in: L'Unità, Milano, 15.7.1990
- De Gioia 33-1991 – De Gioia, Bartolomeo, Arturo Carlo Quintavalle: „La Donazione Arnaldo Pomodoro allo CSAC della Università di Parma.“, in: Iterarte, Bologna, Nr. 33, o. Jg., April 1991, S. 37
- De Gioia 10-93 – De Gioia, Bartolomeo: „Arnaldo Pomodoro: Mostra Itinerante in Giappone durante il 1994“, in: Iterarte, Bologna, Nr. 37, Okt. 1993, S. 39-45
- Del Renzio 6-68 – Del Renzio, Toni: „Arnaldo Pomodoro: Invention of a sculptural style“, in: Art International, Lugano; Sommer 1968, Nr. 6, Bd. XII, (Special Number: The 34th Venice Biennale), Abb. S. 98
- De Maio 3-90 – De Maio, Dino: „Arnaldo Pomodoro: Il tormento della materia“, in: Progetto Ufficio, Milano, Nr. 3, 2. Jg., Mai-Juni 1990, S. 51
- Dissatisfied 3.12.65 – „Dissatisfied Aristotle“, in: Time (Atlantic Edition), New York, Nr. 23, Bd. 86, 3.12.1965, Abb. S. 47
- Domus 10-63 – „Premi alla Biennale di San Paolo: ad Arnaldo Pomodoro il premio per la scultura“, in: Domus, Milano, Nr. 407, Oktober 1963, S. 44
- Dorfles 5-6 59 – Dorfles, Gillo: „Le mostre a Palazzo Grassi del Centro Internazionale delle Arti e del Costume“, in: Art International, Lugano, Bd. VIII/Nr. 5-6, 1959, Abb. S. 68
- Dorfles 1-64 – Dorfles, Gillo: „Recherches visuelles et nouvelles icônes dans l'art italien“, in: L'Oeil, Jan. 1964, Lausanne, Nr. 109, 1964, Abb. S. 35
- Dorfles 4-64 – Dorfles, Gillo: „Arnaldo Pomodoro – Sculptor of the Cosmos“, in: Studio International Art, April 1964, Nr. 852, Bd. 167
- Du Bois 3-79 – Du Bois, Jo F.: „Praten met Arnaldo Pomodoro - Aarzeelen tussen beeldbouwkunst en architectuur“, in: Streven (Flämische Ausgabe) 46. Jg., März 1979, S. 523-530
- Ebony 9-96 – Ebony, David: „Arnaldo Pomodoro at Marlborough“, in: Art of America, New York, Nr. 9, Vol. 84, September 1996, S. 111-112
- Esperienza 1-1 – „L'esperienza Moderna“, Roma, Nr. 1, Jg. I, Abb. o. S.
- Fabiani 12-92 – Fabiani, Enzo: „Il museo di Arnaldo Pomodoro in una sfera ‚appesa‘ al cielo“, in: Civiltà degli inossidabili, Milano, Nr. 4, 6. Jg., Dez. 1992
- Ferri 8.10.84 – Ferri, Edgarda: „Spaghetti al muro“, in: Panorama, Milano (Mondadori), Nr. 964, 22. Jg., 8.10.1984, S. 20
- Festival 7-8 - 62 – „V^o festival dei due mondi, Spoleto“, in: Arte figurativa antica e moderna, Milano, Juli/August 1962
- Frend 12-90 – Frend, Thomas: „Ein Sonnenrad für Gorbatschow“, in: „New Mag“, Baar-München, Nr. 12, Dez. 1990, S. 116-121, 4 Abb.
- Fini 5-87 – Fini, Marco: „Una piramide spezzata il mio sogno in California“, in: Weekend & viaggi, Nr. 129, 15. Jg., Mai 1987, S. 24
- Fiz 2-97 – Fiz, Alberto: „Arnaldo Pomodoro“, in: Madame, Milano, Nr. 2, Februar 1997, S. 36-38
- Gabardi 6-82 – Gabardi, Melissa: „Pomodoro va in società“, in: Il Mondo, Milano, Nr. 6, 33. Jg., 5.2.1982, S. 59-60
- Gheda 1997 – Gheda, Rossella: „E Pomodoro scelse Lovere“ in: Lucchini Magazine, Hrsg.: Lucchini Siderugica Spa (Brescia), 1. Jg., Nr. 3, September 1997, S. 11, + Abb.

- Giornale 6.4.85 – Mur., E.: „Dal telaio fili di bronzo“, in: Il Giornale, Milano, 6.4.1985
- GM 14.12.67 – G. M.: „La statua per Rosenthal – La sezione alla Triennale“, in: „L'Europeo“, Milano, 14.12.1967
- Goerres 5-6 1960 – K. Goerres: „Die Brüder Pomodoro“ in: Das Kunstwerk, Baden-Baden, Nr. 5-6, 1960, S. 16-31
- Graciova 2-90 – Graciova, Alla: „Un po' di sole in un paese freddo“, in: Tempi nuovi (italienische Ausgabe), Moskau, Nr. 9 (2331), Febr. 1990, S. 48, + Abb.
- Grifoni 3-97 – Grifoni, Nella: „Arnaldo Pomodoro - L'opera più bella? La prossima.“, in: Club3, Milano, Nr. 3, 9. Jg., März 1997, S. 18-21, Abb. S. 20
- Hagberg 8-70 – Hagberg, Marilyn: „The violent sculpture of Arnaldo Pomodoro“, in: San Diego Magazin, San Diego, August 1970, Vol. 22, Nr. 10, S. 100f, 123, Abb. 101
- Hartung 64-5 – Hartung, Martin: „'Amaliehaven' - et tilløbsstykke“, in: Danmarksposten, 64. Jg., Nr. 5, S. 10-11, Abb. S. 11
- Honnef 8-9 69 – Honnef, Klaus: „Arnaldo Pomodoro“, in: Das Kunstwerk, Stuttgart (Kohlhammer), 11-12, Jg. XXII, Aug.-Sept. 1969, S. 76, Abb. S. 59
- Hunter 3-95 – Hunter, Sam: „Arnaldo Pomodoro ‚Scene del Mediterraneo‘“, in: Archivio, Mantova, Nr. 3, 7. Jg., März 1995, S. 10
- Hygum 11.5.83 – Hygum, Preben: „Amalies vakre bastioner“, in: Information, København, 11.5.1983, + Abb.
- Innocente 12-77 – Innocente, Leila: „Arnaldo Pomodoro“, in: Presenze, Milano, Nr. 16-17, Dez. 1977, S. 25
- Italsider 4-62 – „Sculpture nella città“, in: Rivista Italsider, Nr. 4, August-September 1962, 3. Jg., Abb. o. S.
- Jensen 4-65 – Jensen, Knut W.: „Forord - Pomodoro“, in: Louisiana Revy, Humlebaek, Nr. 4, Apr. 1965, 5. Jg., S. 30
- Johansson 9.4.68 – Johansson, Stig: „Blänkande brons och stadsbilder“, in: Svenska Dagbladet, Stockholm, 9.4.1968, + Abb.
- Kaneko 2-93 – Kaneko, Sumiko: „Geometrical Forms of Arnaldo Pomodoro“, in: Art Vision, Tokyo, Nr. 2, 21. Jg., Sommer 1993, S. 52-61, Abb. S. 58
- Kölnische 16.5.64 – „Pomodoro ließ Hüllen fallen“, in: Kölnische Nachrichten, Köln, Nr. 111, 13.5.1964, Abb.
- Kuenzi 17.5.65 – Kuenzi, André: „Sculpture italienne contemporaine à la Chaux-de-Fonds - Arnaldo et Giò Pomodoro“, in: Gazette de Lausanne, 17./18.5.1965, S. 11
- Ladendorf 24-1962 – Ladendorf, Heinz: „Moderne Kunst und Kartographie“, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 24, 1962, S. 392
- Lambertini 2-96 – Lambertini, Luigi: „10 piani di luce“, in: Arte in, Venezia, Jg. 9, Nr. 42, Febr. 1996, S. 71-73
- Larisch 16.7.69 – Larisch, Karin: „Zehn Männerarme und ein Kran hieften die Skulptur“, in: „Kölnische Rundschau“, Köln, 16.7.1969, +Abb.
- Leonetti 58-60 – Leonetti, Francesco: „La forma negativa“, in: Marcatre, Roma, 1970 (?), 58-59-60/3-4-5, S. 78, Abb. S. 79

- Leonetti 1-95 – Leonetti, Francesco: „Una scultura uscita dal confine della scultura“, in: *Interarte* 40, Januar 1995, Bologna, Abb. S. 66-69
- Louisiana 4-65 – „Louisiana Revy“, *Humblebaek*, Nr. 4, Apr. 1965, 5. Jg., S. 29-31, Abb.
- Macchiavello 12.8.71 – Macchiavello, Alberto: „Pomodoro in piazza“, in: *Panorama*, Milano (Mondadori), 12.8.1971, Nr. 278, Jg. 9, S. 14, +Abb.
- Marão 19.10.63 – Marão, José Carlos: „A arte moderna da VII Bienal“, in: *O Cruzeiro*, 19.10.1963, S. 138-144
- Marchelli 6-95 – Marchelli, Maria Grazia: „Come un sogno mediterraneo“, in: *SpazioVetro*, Milano, Nr. 37, Juni 1995, S. 18-23
- Marechal-Workman 9.5.81 – Marechal-Workman, Andree: „Visual Metaphors of a Tecnological World“, in: *Artweek*, 9.5.1981, vol. 12, Nr. 17, S. 1F f
- Marino 22.10.1966 – Marino, Pietro: „Speranze di domani, paure di oggi nella giovane arte italiana“, in: *Gazzetta del Mezzogiorno*, Bari, 22.10.1966
- Marozzi 10.10.84 – Marozzi, Marco: „Un monumento alla pasta“, in: *Il Resto del Carlino*, Bologna, 10.10.1984, + Abb.
- Martin 3.3.82 – Martin, Henry: „The Burial of a Cemetery“, in: *Artnews*, New York, 3.3.1982, Abb. S. 151, 152
- Martin 1-82 – Martin, Henry: „Notes on nine projects by Arnaldo Pomodoro“, in: *Art International*, Lugano, Nr. 1-2, 25. Jg., Jan. 1982, S. 104, Abb. S. 105 (Detail)
- Mascherpa 2.7.64 – Mascherpa, Giorgio: „Lo sbarco dei corsari a Venezia“, in: *Gente*, Milano, 2.7.1964
- M. C. 4.12.92 – M. C. (Mauro Carrozza): „Una piramide contro la guerra – Desenzano: Monumento di Pomodoro“, in: *Brescia oggi*, Brescia (Lokalteil Desenzano), 4.12.1992
- Menna 10-83 – Menna, Filiberto: „I morti di Urbino“, in: *Alfabeta*, Milano, Nr. 53, Okt. 1983, S. 23
- Minervino 1.8.84 – Minervino, Fiorella: „'Colpi d'ala' di Arnaldo Pomodoro“, in: *Corriere della Sera*, Milano, 1.8.1984
- Mitteilungen 1-67 – Paul Vogt: „Neuerwerbungen“, in: *Mitteilungen des Museum Folkwang Essen*, Essen, 1. Bd. 1967
- Modulus 66 – „Arnaldo Pomodoro“, in: *Modulus* (Zeitung der School of Architecture). University of Virginia, Nr. 66 (1966), Abb. S. 9
- Molteni 4-97 – Molteni, Franco: „Arnaldo Pomodoro. Una Fondazione per il profeta del bronzo“, in: *Arte*, Milano (Giorgio Mondadori), Nr. 284, April 1997
- Møller 10.5.83 – Møller, Henrik Sten: „Parken som misforståelse“, in: *Politiken*, København, 10.5.1983, S. 7 (2. Sektion), (Abb.)
- Mussa 5-6 83 – Mussa, Italo: „Arnaldo Pomodoro nel giardino di Nettuno“, in: *La Vernice*, Venezia, Nr. 219, 22. Jg., Mai-Juni 1983, S. 10-13, Abb., + Titel
- Mussa 2-3 84 – Mussa, Italo: „Dalla monumentalità alle tavole della memoria“, in: *Le Arti news*, Milano, Nr. 2-3, 3. Jg., März/April-Mai/Juni 1984, Abb. S. 53
- Mussa 10-88 – Mussa, Italo: „Le rive dei mari“, in: *Arte in*, Venezia, Nr. 2, 1. Jg., Okt. 1988, S. 33, + Abb.
- Muti 10-91 – Muti, Daniela: „Il linguaggio dei disegni“, in: *Casaviva*, Milano (Mondadori), Jg. XIX, Nr. 214, Oktober 1991, S. 383, + Abb.

- Nardi 9.4.85 – Nardi, Fioretta: „Arte-industria: Pomodoro fa il testimone alle nozze“, in: La Repubblica, Roma, 9.4.1985
- Nys 5-8 91 – Nys, Philippe: „Célébration d'une sphère“, in: Le débat, Paris (Gallimard), Nr. 65, o. Jg., Mai-Aug. 1991, S. 88-93
- Oneto 2-99 – Oneto, Gilberto: „Il Giardino delle acque“, in: Ville e Giardini, (Milano) Nr. 344, Februar 1999, S. 48-57
- Pancera 6-69 – Pancera, Mario: „Lavoro come un muratore“, in: Oggi, Milano, Nr. 23, Jg. 25, 4.6.1969, Abb. 91
- Pandolfi 4-5 84 – Pandolfi, Maria Rosaria: „Arnaldo Pomodoro e la teoria degli opposti“, in: Le Arti news, Macerata, Nr. 4-5, 3. Jg., September-Dezember 1984, Abb. S. 75
- Perazzi 9-82 – Perazzi, Mario: „Come mi vergogno“, in: Amica, Nr. 36, 21. Jg., September 1982, S. 36
- Perazzi 7-8-84 – Perazzi, Mario: „Con le mie sculture Forte Belvedere è come un'astronave di Guerre stellari“, in: Il Giornale dell'arte, Torino, Nr. 14, Juli-August 1984, S. 13
- Perazzi 2.12.89 – Perazzi, Mario: „Gorbaciov - L'Italia ti regala il sole“, in: Sette (Beilage des Corriere della Sera), Milano, Nr. 43, 2.12.1989, S. 38-47, 7 x Abb.
- Pistoi 8-10 64, – Pistoi, Mila: „Intervista con i pittori - Arnaldo Pomodoro“, in: Marcatrè, Milano, Juli-Sept. 1964, Nr. 8-10, S. 240-241
- Pitta 12.7.93 – Pitta, Francesca, Pellizzoni, Germano et al.: „Un posto al sole nella vigna - Il buon vino fa anche cultura“, in: L'Europeo, Milano, 12. Juli 1993, S. 76-77
- Planca 1-98 – Planca, Elisabetta: „Pomodoro: La Casa de Mago“ in: Arte, Milano (Mondadori), Nr. 293, Jan. 1998, S. 80-88
- Polaczec 10.10.84 – Polaczec: „Arnaldo Pomodoro“ in: FAZ 10.10.1984
- Pomodoro 66 – „Arnaldo Pomodoro“, in: Modulus (Zeitung der School of Architecture). University of Virginia, Nr. 66 (1966). Abb. S. 8
- Pomodoro 5-67 – Pomodoro, Arnaldo: „Un nuovo senso“, in: Flash Art, Roma, Nr. 5, November-Dezember 1967, S. 1-2, Abb. S. 1
- Pomodoro 11.2.73 – Arnaldo Pomodoro: „Vivo e penso fuori dell'arte“, in: Tempo, Milano, Nr. 4/5, 35. Jg., 11.2.1973, S. 57
- Pomodoro 5-6 83 – Arnaldo Pomodoro: „Dichiarazione (teorica e tecnica) di Arnaldo Pomodoro“, in: La Vernice, Venezia, Nr. 219, 22. Jg., Mai-Juni 1983, S. 11
- Pomodoro 5.10.84 – Arnaldo Pomodoro: „Giovani architetti, il vostro posto è in fabbrica“, in: Epoca, Milano (A. Mondadori), Nr. 1774, 35. Jg., 5.10.1984, S. 3, + Abb.
- Pomodoro 22.5.88 – Pomodoro, Arnaldo: „Mein Lehrer Klee“ in: Zeit-Magazin (Beilage der „Zeit“), Hamburg, 22. April 1988, S. 62-65, Abb. S. 65
- Porzio 29.8.71 – Porzio, Domenico: „Insegue il cliente in vacanza“, in: Il Milanese, Milano (Mondadori), Nr. 17, 1. Jg., 29.8.1971, S. 46-47
- Porzio 5.2.76 – Porzio, Domenico: „La colonna dai grandi fogli“, in: Studio Marconi, Milano, 5.2.1976, Nr. 3/4, Abb. (!)
- Prandin 29.6.88 – Prandin, Ivo: „La ,Tavola' della memoria“, in: Il Gazzettino, Venezia, 29.6.1988, o. S.

- Prealpina 28.1.1980 – „Sarà inaugurato il 25 Aprile il monumento alla Resistenza“, in: La Prealpina, Varese, 28.1.1980
- Quaglino 8.6.89 – Quaglino, Giovanni: „Forme e metafore di Arnaldo Pomodoro“, in: Corriere di Novara, Novara, 8.6.1989, S. 19, Abb.
- Quintavalle 13.8.84 – Quintavalle, Arturo Carlo: „C'è la storia in quelle colonne“, in: Panorama, Milano (Mondadori), Nr. 956, 22. Jg., 13.8.1984, S. 29
- Quintavalle 22.6.86 – Quintavalle, Arturo Carlo: „Le crepe e l'avanguardia“, in: Panorama, Milano (A. Mondadori), Nr. 1053, 24. Jg., 22.6.1986, (!)
- Quintavalle 12.6.88 – Quintavalle, Arturo Carlo: „Sculpture guerriere“, in: Panorama, Milano (A. Mondadori), Nr. 1155/1156, 26. Jg., 12.6.1988, Abb. S. 8
- Quintavalle 10.8.95 – Quintavalle, Arturo Carlo: „Storie scolpite“, in: Panorama, Milano (Arnoldo Mondadori), Nr. 31 (1530), 33. Jg., 10.8.1995, Abb. S. 96
- Ramirez 1-74 – Ramirez de Lucas, Juan: „La escultura mas nueva en las calles de Santa Cruz de Tenerife, una feliz iniciativa del Colegio de Arquitectos“, in: Arquitectura – Colegio oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 181-183, 16. Jg., Januar-März 1974, (S. 129-160), Abb. S. 149
- Resto 10.12.76 – M. Z.: „Arnaldo Pomodoro riscopre Pietrarubbia e ne porta un'ispirata opera a New York“, in: Il Resto del Carlino, Bologna, 10.12.1976, + Abb.
- Ring des Arts 4-65 – Ring des Arts, Zürich, Nr. 4, 1965, Abb. S. 32
- Rizzo 3-86 – Rizzo, Maristella: „Le sculture ‚vive‘ di Arnaldo Pomodoro“, in: Business, Milano, Nr. 3, 2. Jg., März 1986, S. 104
- Robertazzi 5-95 – Robertazzi, Silvia: „Una scultura oltre il giardino“, in: Elle Decor, Milano, 6. Jg., 5.5.1995, S. 39-40, + Abbildungen
- Rode 4-65 – Rode, Herbert: „Hymne an das technische Zeitalter“, in: Köln – Vierteljahres-schrift für die Freunde der Stadt, Hrsg. Verkehrsamt der Stadt Köln, Köln (DuMont Schauberg), 4/1965
- Rosso 9-82 – Rosso, Lamberto: „Arnaldo Pomodoro: Quattro progetti“, in: Spazio e società - space & society, Milano, Nr. 19, 5. Jg., September 1982, S. 46/47, + Abb.
- Rotzler 2-66 – Rotzler, Willy: „Der Metallplastiker Arnaldo Pomodoro“, in: Du - Atlantis, Zürich, 26. Jg., Febr. 1966
- Plus 1-57/58 – Plus, (Bruxelles), Nr. 1, Winter 1957/58
- Sanesi 7-71 – Sanesi, Roberto: „Grande Chiusura in chiave surreale“, in: Il Dramma, Roma, Nr. 7, Jg 47, Juli 1971, S. 13, + Abb.
- Sanesi 1-2 88 – Sanesi, Roberto: „Arnaldo Pomodoro – La metafora di bronzo“, in: Le Arti News, Macerata, Nr. 1-2, 7. Jg., Januar-April 1988, Abb. S. 72
- Sarenco 11-87 – Sarenco (Hrsg.): „L'età del Bronzo“, in: Lotta poetica, Verona, Nr. 2, 1. Jg., November 1987, S. 8, Abb. S. 10
- Sassi 12-97 – Sassi, Silvio Arnaldo: „e la nave andrà...“, in: Osiris, Milano (Stonehenge editore), Nr. 1, Dez. 1997, S. 24-27
- Schefer 2.12.76 – Schefer, Jean-Louis: „Écritures perforations d'objects“, in: Studio Marconi, Milano, Nr. 9, 2. Dez. 1976, S. 20
- Scheiwiller 1990 – Scheiwiller, Vanni (Hrsg.): „Sculptura in Acciaio“, Milano (Scheiwiller) 1990, S. 130 + Abb.

- Schwendenwien 4-96 – Schwendenwien, Jude: „Arnaldo Pomodoro: Marlborough Gallery“, in: Sculpture, New York, Nr. 4, 15. Jg., April 1996
- Schönenberger 13.7.74 – Schönenberger, Gualtiero: „Arnaldo Pomodoro o l'estetica dell'oggetto“, in: Corriere del Ticino, 13.7.1974, S. 33, Abb.
- Schmeer 10-67 – W. Schmeer: „Moderne Plastik im Saarland-Museum“, in: Saarheimat, 11. Jg., Heft 10, Oktober 1967,
- Selearte 48-1960 – o. Autor: „Selearte“, Spezialausgabe „Arte italiana d'oggi“, Firenze, 8. Jg., Nr. 48, Okt.-Dez. 1960, Abb. 54
- Selz 9-85 – Selz, Peter: „Semblance of Power: Arnaldo Pomodoro's recent sculpture“, in: Arts Magazine, New York, Nr. 1, vol. 60, Sept. 1985, S. 124, Abb. S. 125 (!)
- Soldati 11.4.1981 – Soldati, Mario: „L'oro di Pomodoro“, in: Corriere della Sera, Milano, 11.4.1981
- Stragholz 3-65 – Stragholz, Heinz: „Volkshochschule Köln im neuen Haus“, in: Kölner Leben, Köln (Verkehrsamt der Stadt Kön), 14. Jg., Nr. 3, 16.-24.1.1965
- Studio 14.10.76 – „Studio Marconi“, Milano, Nr. 8, 14. Okt. 1976, Abb. S. 49
- Sturm 12.6.65 – Sturm, Vilma: „Kölns neue Volkshochschule“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung“ Frankfurt/Main, 12.6.1965
- Terra Ticinese 8-80 – M., F.: „La sfera di Pomodoro: una scultura diversa“, in: Terra Ticinese, (Neue Serie) Lugano, Nr. 4, 6. Jg., Aug. 1980, S. 72, 3 Abb.
- Time 3.11.67 – „Exhibitions - International in Pittsburgh“, in: Time, New York, 3.11.1967, + Abb.
- Tissi 12-95 – Tissi, Maria Antonietta: „L'età del bronzo“, in: Capital, Milano (Rizzoli), Nr. 12, Dezember 1995, S. 152
- Trevian 12.4.90 – Trevisan, Giorgio: „Da Verona a Dallas una scultura di Pomodoro“, in: L'Arena, Verona, 12.4.1990, Abb.
- Trier 1-62 – Trier, Eduard: „Figur und Raum“, in: Köln – Vierteljahresschrift für die Freunde der Stadt, Hrsg. Verkehrsamt der Stadt Köln, Köln (DuMont Schauberg), 1/1962, o. S. (S. 30)
- Valentini 7.10.92 – Valentini, Enrico: „E dietro l'angelo c'è l'obelisco“, in: La Nazione, Firenze, 7.10.1992
- Venturoli 19.6.88 – Venturoli, Marcello: „Quelle sculture arcaiche con radici nel Duemila“, in: Avanti! della Domenica (Beilage des Avanti!), Nr. 132, 19.6.1988, S. 15, Abb.
- Vernissage 5-6-64 – „Arnaldo Pomodoro“, in: Vernissage-Kunst-Kritik-Kontakte, Baden-Baden (Agis-Verlag), 5-6/III, April 1964
- Video 5-67 – „Il video visto dallo scultore“, in: Interni, Milano, Mai 1967, + Abb.
- Villa 23-59 – Villa, Emilio.: „La sculpture italienne contemporain“ in: Aujourd'hui, Nr. 23, 1959, Abb. S. 13
- Vincenti 8.3.93 – Vincenti, Lorenzo: „Con le mie sfere denuncio la corruzione dei politici“, in: Oggi, Milano (Rizzoli), Nr. 10, 49. Jg., 8. März 1993, S. 80, 83, Abb. S. 83
- Weiler 13.5.64 – Weiler, Rudolf: „Die Hülle fiel von Pomodoros Wand“, in: Kölner Stadt-Anzeiger, Nr. 110, 13.5.1964,
- Whittet 9-64 – Whittet, G. S.: „Sculpture scoops the lagoon“, in: Studio international, London, September 1964, Nr. 857, Bd. 168, S. 97 + Abb.

- Wivel 14.5.83 – Wivel, Henrik: „Tusind tak - det er alt for meget“, in: Kristelig Dagblad, København, 14.5.1983
- Yong-woo 7-8 89 – Yong-woo, Lee: „Arnaldo Pomodoro“, in: Gana Art, (Seoul?) Juli-Aug. 1989, S. 116-119, Abb. S. 119
- Zevi 26.5.68 – Zevi, Bruno: „A Osaka con Ponzio Pilato“, in: L'Espresso, Roma, 26.5.1968, + Abb.